



<36600655350012



Die deutsche Nationalliteratur in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts.

Literarhistorisch und kritisch dargestellt

von

Rudolph Gottschall.

Zweiter Band.

2

Breslau,
Verlag von Trewendt & Granier.
1855.



Die
deutsche Nationalliteratur
in
der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts.

Literarhistorisch und kritisch dargestellt

von

Rudolph Gottschall.

Zweiter Band.

2

Breslau,
Verlag von Trewendt & Granier.
1855.

Inhalt.

Dritter Theil.

Die Modernen.

Zweites Hauptstück.

Die moderne Philosophie.

Drittes Hauptstück.

Die moderne Lyrik.



Dritter Theil.

Die Modernen.

Zweites Hauptstück.

Die moderne Philosophie.

Erster Abschnitt.

Das Hegel'sche System.

Ohne die glänzenden Proclamationen und Erfolge der Schelling'schen Philosophie trat, mit unscheinbaren Anfängen, in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts ein neues System auf, welches bald alle seine Vorgänger durch die ernste Consequenz des Denkens, durch seine imponirende Architektonik und durch seine Ausbreitung über alle Disciplinen des Wissens überflügelte. Der Schöpfer dieses Systems, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770—1831), geboren zu Stuttgart, auf dem theologischen Stifte zu Tübingen gebildet, hatte sich 1801 mit der Abhandlung de orbitis planetarum in Jena als Privatdocent der Philosophie habilitirt, seit 1806, wo ihn nach Erlangung einer außerordentlichen Professur die Zeitverhältnisse von Jena verdrängten, in Bamberg als Zeitungsredacteur, in Nürnberg als Gymnasialdirector, in Heidelberg als Professor der Philosophie gelebt, bis ihn der preußische Cultusminister Altenstein 1818 nach Berlin berief und damit den Grund zu einer seltenen, in immer weiteren Kreisen erfolgreichen Wirksamkeit legte. Schon 1807 war Hegel's „Phänomenologie des Geistes", 1812

bis 1816 seine „Wissenschaft der Logik", 1817 seine „Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften" erschienen, die drei Werke, welche die Säulen seines Systems sind. In Berlin fand er in dreizehnjährigen, ununterbrochenen Vorträgen hinlänglich Muße, die einzelnen Wissenschaften mit dem Geiste seines Systems zu befruchten und mit dem Fluidum seiner Dialektik in eine geistige Bewegung zu setzen, ihnen allen Perspectiven von bisher ungeahnter Tiefe zu geben. Von ihm selbst herausgegeben wurden indeß nur 1821 „die Grundlinien der Philosophie des Rechts"; seine Vorlesungen über die anderen Disciplinen erschienen erst nach seinem Tode in seinen „gesammelten Werken" (18 Bde. 1832—41). Seit 1831 ist die Hegel'sche Philosophie eine geistige Macht der Nation geworden und hat die ganze Atmosphäre der Zeit in einer so durchgreifenden Weise bestimmt, daß von ihren Gedankenatomen selbst die oberflächlichste Bildung angeflogen ist, daß selbst diejenigen, die von Hegel Nichts wissen, sich seinem geistigen Einflusse nicht entziehen können, und die Gegner keine leichte Arbeit haben, diesen Gedankenriesen, der ihnen überall entgegentritt, aus dem Wege zu räumen. Woher kommt diese ausgedehnte Wirkung einer Philosophie, die, in einer harten, strengen, oft dunkelen Form nur dem ernstesten Studium ergründlich, nirgends dem gemeinen Bewußtsein Concessionen macht, obgleich sie nicht mit Schelling'schen Prätensionen einen esoterischen Geheimcultus predigt, sondern sich mit unbefangenem Ernste der Arbeit des Gedankens hingiebt; einer Philosophie, der alle Leichtblütigkeit Schelling's und sein sicheres, überraschendes Zugreifen fehlt, die mit anscheinender Schwerfälligkeit sich zu ihren Resultaten durcharbeitet? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir einen Blick auf den Inhalt des Hegel'schen Systems werfen, soweit es die Grenzen dieses Werkes gestatten.

Die romantische Philosophie Schelling's, welche „sich in der Nacht des Absoluten verlor, in der alle Kühe grau sind", dies geniale Virtuosenthum auf den Saiten des Begriffes, drohte den Ernst der Gedankenentwickelung ganz überflüssig zu machen, indem sie nur mit erhabener „Intuition", mit dem kühnen Griffe des Propheten ihre Gedankenwelt schuf. An die Stelle dieser intellectuellen Anschauung setzte nun Hegel seine dialektische Methode, auf welcher die dauernde Bedeutung

seines Systems ruht. Im Gegensatze zu jenen Griffen in's Volle, welche gleich mit stolztönenden, allumfassenden Begriffen apodiktisch auftreten, beginnt Hegel mit dem einfachsten, schlechtesten Begriffe, der am allerwenigsten entwickelt ist, in der Logik mit dem reinen Sein, welches in seiner Inhaltlosigkeit dem Nichts gleich ist. Die Hegel'sche Methode ist nun eben der Fortgang des inhaltlosen Begriffs zum Inhalte durch seine Selbstbewegung und Selbstentwickelung. Diese dialektische Methode ist der subjectiven Willkür des Denkenden entnommen; sie geht nach nothwendigen Gesetzen des Denkprocesses vor sich oder ist vielmehr selbst dies Gesetz. Das logische Denken setzt zunächst eine einseitige Bestimmung, welcher die entgegengesetzte feindlich gegenübersteht. Das ist das erste, verständige Moment. Indem aber die Vernunft die nothwendige Beziehung des Entgegengesetzten auf einander nachweist, hebt sie die entgegengesetzten Bestimmungen durch einander auf. Dies ist das zweite, dialektische Moment. Hierbei kann indeß nur ein resultatloser Skepticismus stehen bleiben, der sich z. B. in den Kant'schen Antinomieen ausspricht. Das positiv-vernünftige Denken erkennt als das Dritte die höhere Einheit der Gegensätze, eine Einheit, die aber in allen drei Momenten gleich lebendig und gegenwärtig ist. Dies ist das speculative Moment. Die christliche Lehre von der Dreieinigkeit ist das Symbol dieses Denkprocesses, der sich bei diesem ersten, scheinbaren Resultate nicht beruhigt. Denn es offenbart sich darin ein neuer Widerspruch, der zu einer neuen Entwickelung von Stufe zu Stufe, bis zu vollkommenem Abschlusse forttreibt. Die Hegel'sche Methode, welche in der Logik ihren klarsten Ausdruck gefunden, liegt auch schon der Phänomenologie zu Grunde, wie überhaupt der ganzen Architektonik des Systems. Dieser dialektische Proceß zeigte alsbald, daß Hegel's System besonders nach der Seite der Geschichte hin gravitiren mußte und für die Entwickelung des Geistes zum ersten Male den begründetsten Standpunkt geltend machte, indem es die Wahrheit nicht in ihrer Absolutheit in ein einziges System bannte, sondern sie als allgegenwärtig in der ganzen Entfaltung des Geistes hinstellte, so daß jede Idee auf einer bestimmten Stufe derselben ihre relative Berechtigung findet und, auf einen höheren Standpunkt aufgehoben, ihrem Kerne nach erhalten bleibt und nur ihr Vergängliches abstreift. So muß der Skepticismus, welcher die Vergeb-

lichkeit der großen geschichtlichen Arbeit, die Resultatlosigkeit aller geistigen Bestrebungen, die sich gegenseitig ausschließen, beklagt, vor dem Nachweise der Continuität einer geschichtlichen, das Bewußtsein zur Freiheit führenden Entwickelung verstummen; das System selbst aber brachte damit alle früheren Systeme zum Abschlusse, ohne eine eigene, unbeschränkte Entwickelungsfähigkeit einzubüßen, welche durch seine Methode bedingt wird. Die großen geschichtlichen Bewegungen der letzten Decennien tönen in der Vorrede Hegel's zur „Phänomenologie" wieder, denn in der That war in ihnen „die Allgemeinheit des Geistes erstarkt"; die bedeutenden Umwälzungen hatten den Kreis des individuellen Behagens durchbrochen, die Schönseligkeit der Gemüther gestört; neue Gestalten des Geistes, bei denen Hegel selbst in dieser Geschichte des Bewußtseins öfters verweilt, waren aufgetreten und hatten die Geister eindringlich an den mächtigen Gang des Weltgeistes gemahnt. Die „Phänomenologie" war nun die großartige Ouverture des Systems, in welcher seine leitenden Gedanken schon enthalten sind, deren glänzende Instrumentation aber etwas so Berauschendes hat, daß man aus dieser Fülle der Töne, dieser Kühnheit ihrer Verbindungen die reine Melodie kaum herauszuhören vermag. Die zweite Hälfte der „Phänomenologie" hat Hegel selbst später reiner und klarer in seinem Systeme ausgearbeitet; die erste ist die nothwendige Propädeutik des Ganzen. Doch an Kühnheit des Gedankenwurfs, an Glanz treffender Wendungen, an Tiefe imponirender Entwickelungen kann sich kein anderes Werk des Philosophen mit dieser „Phänomenologie" messen. Sie hat noch etwas von der Jugendlichkeit Schelling'scher Inspirationen, eine oft geniale Bildlichkeit des Ausdrucks, welche dem größten Dichter Ehre machen würde, und sucht ihre Terminologie der deutschen Sprache nicht ohne Gewaltsamkeit abzutrotzen. Wir bewegen uns hier nicht im Reiche der reinen Wesenheiten, wir haben es nur mit den Gestalten des Bewußtseins zu thun; es ist nur „der Weg zur Wissenschaft, der aber selbst schon Wissenschaft ist". Die Erfahrung des Bewußtseins ist der Inhalt dieser Wissenschaft. Diese Erfahrung beginnt mit dem Einfachsten, der sinnlichen Gewißheit, und endet mit der Erfassung seines Wesens, dem absoluten Wissen. Das Bewußtsein, hineingestellt in die sinnliche Welt, erweitert mit innerer Nothwendigkeit die Grenzen der Erkenntniß nach außen und innen, und diese

nothwendige Selbstentwickelung des Bewußtseins ist der Inhalt der „Phänomenologie", ein Inhalt, der neben dieser Bildungsgeschichte des Bewußtseins zugleich eine Kritik der früheren Systeme enthält, denen irgend eine seiner Stufen für absolut galt. So wird sowohl die Kant'sche wie die Fichte'sche Philosophie einer meisterhaften Analyse unterworfen, der Stoïcismus und der Skepticismus als Entwickelungsmomente des Bewußtseins begriffen und zugleich in ihrer historischen Begründung erfaßt. Die „Phänomenologie" ist die Odyssee des seine Heimath suchenden Geistes; er irrt umher in Natur und Geschichte, in der ganzen Erscheinungswelt. Doch die Welt führt ihn stets wieder auf sich selbst zurück, zur tieferen Erkenntniß des eigenen Wesens. So wird das Bewußtsein zum Selbstbewußtsein, das Selbstbewußtsein zur Vernunft, zum Geiste, welcher im absoluten Wissen gipfelt. Recht, Sitte und Glauben sind wesentliche Gestalten dieses Entwickelungsganges. Die Kunst wird nur als eine Stufe der Religion betrachtet; die Religion aber ist nicht das Höchste, sie hat den absoluten Inhalt, aber in der Form der Vorstellung; es ist nur noch um das Aufheben dieser Form zu thun, welches das absolute Wissen vollzieht. Hiermit hat der Geist die Bewegung seines Gestaltens beschlossen, insofern dasselbe mit dem unüberwundenen Unterschiede des Bewußtseins behaftet ist; er hat das reine Element seines Daseins, den Begriff, gewonnen und ist Wissenschaft, indem er sein Dasein und seine Bewegung in diesem Aether seines Lebens entfaltet. Es beginnt also jetzt ein neuer Entwickelungsproceß in seinem eigenen, ungetrübten Reiche, und die Momente seiner Bewegung sind jetzt bestimmte Begriffe. Die „Phänomenologie" ist das System Hegel's in seiner ersten Gestalt, die Genesis des Geistes, sein sich läuterndes Herausarbeiten aus der Masse der Erscheinungen. Sie enthält eine Fülle von empirischem Material, das aber immer nur an seinen geistigen Enden angefaßt ist und das todte Residuum seiner stofflichen Schwere bald in der Retorte der Dialektik zurückläßt. Die Grundlagen der Naturphilosophie, der Rechtsphilosophie, der Religionsphilosophie und Aesthetik werden von dem rastlos weitereilenden Bewußtsein auf seinem Wege gelegt, besonders aber spiegelt sein Proceß den Proceß der geschichtlichen Entwickelung. Die Rolle, die hier das Bewußtsein spielt, wird nun dem Begriffe zuertheilt, dessen Entfaltung das System der Wissenschaften

erschafft. Die Gliederung des Systems geschieht nach der inneren Nothwendigkeit der Hegel'schen Methode und ist selbst erst das Resultat ihres genetischen Ganges. Das Denken in seiner Reinheit, die Idee an und für sich giebt die Wissenschaft der Logik. Die Idee ist aber alle Wirklichkeit und muß sich auch als solche setzen. So erhalten wir die Idee in ihrem Anderssein, in ihrer Aeußerlichkeit, die Natur, den Abfall des Gedankens von sich selbst in Raum und Zeit, dann kehrt die Idee aus ihrer Aeußerlichkeit in sich selbst zurück und erfaßt sich als das einzig wahrhaft Wirkliche — den Geist. In der „Phänomenologie" war der Geist die höchste Blüthe des sich entfaltenden Bewußtseins; im Systeme der Wissenschaft ist er die höchste Blüthe des sich entfaltenden Begriffs. Diese rhythmische Bewegung wiederholt sich nun in den drei Hauptabtheilungen des Systems. Die Logik, welche in die Lehren vom Sein, Wesen und Begriffe zerfällt, erschöpft eigentlich schon die Stellungen des Begriffs, so daß die Natur als der objective, der Geist als der absolute Begriff in ihr enthalten ist, und die Naturphilosophie, wie die Philosophie des Geistes, nur weitere Ausführungen bringen. So ist Hegel's System nicht blos äußerlich niet- und nagelfest; es ist in sich verschlungen, ein vibrirender, ewig strömender Kreislauf des Begriffs, das großartigste Product einer speculativen Phantasie, welches die Geschichte kennt. Man darf den Begriff Hegel's nicht im gewöhnlichen Sinne als Abstraction verstehen; er ist eben der lebendige Kreislauf seiner Momente, die einfache Einheit aller Bestimmungen; er ist nur am Anfange abstract und wird immer concreter und erfüllter; er schließt sich ewig auf und bereicherter wieder zu. So kehrt in der Logik das Sein, das zunächst als inhaltloses, reines Sein erscheint, nach einer Entwickelungsphase als Dasein, dann als Fürsichsein wieder, und der Begriff selbst, gleichsam latent im Sein und Wesen, manifestirt sich erst in seiner Selbstständigkeit auf der dritten, höheren Stufe. Die Hegel'sche Logik ist Metaphysik. Was man gewöhnlich Logik zu nennen beliebt, ist als subjective Logik nur die erste Unterabtheilung der Lehre vom Begriffe. Die motorische Kraft des Begriffs, der sich durch Negationen fortbewegt, der, gleichsam in ewiger Selbstentzündung begriffen, immer neuen Stoff in den wachsenden Flammen zu wachsendem Lichte verschlingt, diese Methode der „Negativität" ist zahlreichen Angriffen ausgesetzt gewesen.

Schelling erklärte sie für eine kühne Fiction und verspottete besonders das Umschlagen der Idee in ihr Anderssein. Stahl verurtheilte den logischen Pantheismus als unfruchtbar und alle Realität vernichtend, und den Sensualisten mußte der Begriff als ein Vampyr erscheinen, der sich mit allem Lebensblute der Welt ernähre. Die kirchliche Doctrin der Dreieinigkeit und ihre speculative Auffassung durch die Alexandriner und Neuplatoniker mochte in der That Hegel, den modernen Proklus, zu dieser Theorie des in seinen drei Momenten gegenwärtigen Begriffs bestimmen, welche die ganze Synthese vertiefte; denn die Hegel'sche Metaphysik ist wesentlicher, als jede andere, durch die Theologie gefärbt, sie ist die letzte verzweifelte Regeneration des Dogmas durch den speculativen Gedanken. Wenn Hegel indeß den Begriff aus sich selbst heraus die Realität erzeugen läßt, so ist das ohne Frage eine Fiction, deren Kühnheit durch die Consequenz ihrer Durchführung doppelt imponirt; aber was der einfache Begriff in sich hereinnimmt, wodurch er sich bestimmt und erweitert, das sind keine aus ihm selbst herausgesponnenen Fäden, das ist gegeben und vorhanden, und es ist nur die blendende Escamotage der Dialektik, welche uns dieselbe Hand zuerst leer und dann voll zeigt, ohne daß wir bemerken, wie dies zugegangen. Die Schöpfung aus Nichts ist ebenso eine metaphysische, wie eine theologische Phantasie. Auch das sich selbst denkende Denken, zu dem kein Denkender gehört, kann nur für eine speculative Phantasie gelten. Hegel's Logik ist ein Pantheon der reinen Wesenheiten, der reinen Götter des Gedankens, sie ist ihre Mythologie, die Lehre ihrer wunderbaren Wandelungen und Schöpfungen. Die bleichen Schatten der Kategorieen werden immer reicher an Farbe und Leben und Fülle; aber das ist nicht ihre eigene, fortzeugende Kraft: sie verjüngen sich, indem sie untertauchen in den Strom der Realität, sich nur wiederfinden in der Welt, während sie dieselbe zu schaffen glauben. So wird es selbst der Hegel'schen Dialektik schwer, in der Logik den Uebergang von dem logischen Begriffe zum Objecte zu rechtfertigen, noch schwerer die Nothwendigkeit, „sich als Natur frei aus sich zu entlassen". Indeß ist dieser kühne Uebergang, dieser scheinbare salto mortale der Idee ganz in der Hegel'schen Methode begründet; denn das Setzen der entgegengesetzten Bestimmung gehört einmal zum Wesen des Begriffs und giebt ihm die Fangarme, die Realität in seine Kreise zu

ziehen. Die Naturphilosophie, zu welcher wir durch diesen kühnsten Sprung gelangen, verdankt indeß Hegel die Errettung von vielen träumerischen und blendenden Hypothesen der Schelling'schen Schule, welche in ihren romantischen Ausläufern bei der Naturvergötterung angelangt war. Gegen diesen Cultus der Natur erklärt sich Hegel mit Entschiedenheit: „die Natur ist der sich entfremdete Geist, der darin nur ausgelassen ist, ein bacchantischer Gott, der sich selbst nicht zügelt und faßt". „Wenn Vanini sagte, daß ein Strohhalm hinreiche, um das Sein Gottes zu erkennen: so ist jede Vorstellung des Geistes, die schlechteste seiner Einbildungen, das Spiel seiner zufälligsten Launen, jedes Wort ein vortrefflicherer Erkenntnißgrund für Gottes Sein, als irgend ein einzelner Naturgegenstand". „Wenn die geistige Zufälligkeit, die Willkür, bis zum Bösen fortgeht, so ist dies selbst noch ein unendlich Höheres, als das gesetzmäßige Wandeln der Gestirne oder als die Unschuld der Pflanze; denn was sich so verirrt, ist noch Geist." Die Idee als Natur ist sich selbst äußerlich. Die Natur ist zu ohnmächtig, den Begriff in seiner Ausführung festzuhalten. Sie ist daher der Widerspruch, in ihren Gebilden ebenso den Charakter begriffsmäßiger Nothwendigkeit zu haben, wie den der gleichgültigen Zufälligkeit und unbestimmbaren Regellosigkeit. Die Philosophie kann ihr nicht in alle Zufälligkeiten mit ihren Begriffsbestimmungen folgen, obgleich die Spuren und gleichsam der Schimmer des Begriffs überall den Beobachter überraschen. Der unendliche Reichthum und die Mannigfaltigkeit der Formen, welche man oft als die hohe Freiheit der Natur gerühmt hat, ist nur Willkür, Zufälligkeit und Ordnungslosigkeit. Die Idee als Natur sondert sich nur nach der Bewegung des Begriffs in drei Systeme: Mechanik, Physik, Organik. In der Ausführung der einzelnen Bestimmungen hat sich Hegel nicht von aller Willkür freigehalten, obgleich er durch den systematischen Ernst der fortgehenden Entwickelung die Anschauungen, Ahnungen und „Schwindeleien" der Schellingianer in Schatten stellt. Trotz einer Fülle tiefer Blicke und überraschender Darlegungen, welche stets eine mit dem Detail vertraute Kenntniß zur Grundlage haben, ist die Naturphilosophie minder bedeutend, als die Geistesphilosophie, die dritte Abtheilung des Systems, durch welche er den nachhaltigsten Einfluß auf das ganze geistige Leben der Nation ausgeübt. Die Philosophie des Geistes,

der aus der Natur zu sich selbst zurückkehrenden Idee, enthält zunächst den subjectiven Geist, den Geist in seinem Begriffe, Anthropologie, Phänomenologie und Psychologie, dann den objectiven Geist, der sich selbst eine Wirklichkeit giebt, und den absoluten Geist, die Vollendung des Geistes in Kunst, Religion und Wissenschaft. So vollendet sich der Bau des Systems mit einer imponirenden, rhythmischen Gliederung im fortwährenden Flusse des Begriffes.

Der Sphäre des objectiven Geistes gehört die Rechtsphilosophie an, welche es mit dem freien Willen oder der Freiheit zu thun hat, einer höheren Stufe des praktischen Willens, der nicht den Trieb und die Willkür, sondern sich selbst in einer selbstgeschaffenen Welt befriedigt. Wenn die Person unmittelbar ihren Willen in eine Sache legt und so verwirklicht, so entsteht das Eigenthum; der Vertrag ist die Vermittelung des Eigenthums durch den Willen einer anderen Person, durch die Gemeinsamkeit zweier besonderer Willen. Tritt der besondere Wille gegen den allgemeinen auf, so wird er zum Verbrechen. Diese Geltendmachung eines Einzelnwillens ist aber an und für sich nichtig. Während die Rache diesen Einzelwillen durch einen anderen vernichtet, begeht sie selbst das gleiche Unrecht und stellt einen Proceß in's Unendliche in Aussicht. Die Wiedervergeltung als öffentliches, interesseloses Urtheil dagegen ist die „Strafe", die Negation der That des Verbrechers, welche selbst eine Negation des Gesetzes ist, also die Wiederherstellung seiner „unantastbaren Majestät". Wenn diese ausgezeichneten Bestimmungen als Basis des Privat- und Criminalrechtes allgemeine Anerkennung fanden, so machte sich gegen die weiteren Entwickelungen der Rechtsphilosophie alsbald von den entgegengesetzten Seiten Opposition geltend. Denn Hegel stellt nun dem äußerlichen, formellen Rechte die innerliche, subjective Moralität gegenüber; beide sind nur einseitige Momente der Idee; erst die beide vereinigende Sittlichkeit ist vollständig und mangellos. Das gemeine Bewußtsein macht zwischen Moralität und Sittlichkeit keine Unterschiede. Hegel aber findet in der Moralität den Willen, der sich in seine Innerlichkeit, in seine eigene Tiefe zurückgezogen hat; den Willen, der den absoluten Endzweck der Welt, das Gute, sowohl mit seiner Einsicht erfaßt, als auch die Absicht hat, ihn hervorzubringen. In dieser Sphäre herrscht das Soll vor, denn der Vorsatz und die Absicht schei-

tern sowohl an der eigenthümlichen Welt, als auch an den Collisionen des mancherlei Guten. Das Gute ist zufällig für das Subject, welches ebenso zum Bösen hingerissen werden kann, und ebenso wenig stimmt es mit dem Wohle des Individuums überein. Es ist zufällig, ob das gute Subject in der Welt glücklich, das böse unglücklich ist. In diesem Widerspruche der Welt stellt sich das Subject auf seine eigene Spitze und entscheidet in seiner Einzelnheit in höchster Instanz über das Gute, das hiermit zu etwas Unsagbarem wird. Dieser rein subjective Wille des Guten ist das Gewissen. Das Böse ist aber derselbe, nur subjective Wille, der sich gegen das Gute, das Allgemeine, im eigenen Interesse verstockt. So ist das Böse ebenso abstract, wie das Gute; beide heben als ein leeres Scheinen sich selbst auf, und das Gute erhält erst in der Sittlichkeit ein festes, objectives Sein. Indem Hegel die Sphäre der Moralität, als die Sphäre der subjectiven Einsicht, der Gesinnung, des Gewissens analysirt und sie in die Sittlichkeit, die festgegründete Wirklichkeit des Volksgeistes und seiner Institutionen in Recht, Staat und Sitte aufhebt, tritt er der ganzen, seit Kant allgemein verbreiteten rationalistischen Moral und allen eudämonistischen Theorieen gegenüber und faßte die ganze Schönseligkeit, die eitle Selbstbespiegelung der guten Seelen, dies Leben und Weben in vortrefflichen Absichten und Endzwecken, den ganzen Jammer der besten Gesinnungen und ihrer ewig scheiternden Plane an der Wurzel an. Seinem gediegenen Geiste konnte das leere Sollen nicht genügen. Doch auf der andern Seite vergaß er, daß in diese Sphäre die geschichtliche Bewegungskraft fällt, welche die festgegründete Sittlichkeit des Volksgeistes auf eine höhere Stufe zu erheben und vor Versteinerung in starre Formen zu schützen vermag. Denn in der Gesinnung der das Gute wollenden Individuen setzt der fortarbeitende Weltgeist seine Hebel an; das Soll wird zur umgestaltenden Macht, welche die sittliche Substanz in Fluß bringt. Diese sittliche Substanz ist nach Hegels Entwickelung natürlicher Geist oder die Familie, dann das System der bürgerlichen Gesellschaft, ein System der Beziehungen der Einzelnen auf einander in formeller Allgemeinheit, die Staatsverfassung, als der zu einer organischen Wirklichkeit entwickelte Geist. Der Unterschied der Stände, Handel und Verkehr, das Volksleben auf national-ökonomischem Standpunkte, Admini-

stration und Polizei fällt in das zweite System, das von den Socialisten als das alleinberechtigte festgehalten wird, indem sie im Staate und seiner Verfassung nur überflüssige Verhältnisse der Herrschaft und eine organisirte Unfreiheit sehen. Dagegen läßt sich mit größerem Rechte gegen das Hegel'sche Staatsrecht einwenden, daß es eine bestimmte gegenwärtige Verfassungsform als die begriffsmäßige und absolute construirt und so in den Proceß der Weltgeschichte, den gerade Hegel wie Wenige begriffen, eine veränderungslose Mumie wirft. Die idealen Staatsconstructionen eines Fichte, Krause, Herbart mußte Hegel für phantastische, das Begriffes unwürdige Projectionen halten. Statt also einen künftigen Staat in idealen Contouren zu entwerfen, zeichnet er den gegenwärtigen, wenn er auch ohne Zukunft ist, und macht den ständischen Nothstaat mit starren Corporationen, denen er selbst das Wahlrecht einräumt, mit einer monarchischen Spitze, dem Pünktchen auf dem „i", zur absoluten Verfassungsform. Er erklärt sich entschieden gegen das atomistische Wollen, Beschließen und Wählen, gegen das darauf gegründete Repräsentativsystem. Das Volk im Sinne der Demokratie ist ihm nur ein Aggregat von Privatpersonen, und als solche erscheinen ihm auch nur die Mitglieder der Ständeversammlungen. Es ist der alleinige Zweck des Staates, daß ein Volk nicht als solches Aggregat zur Existenz, zur Gewalt und Handlung komme, nicht als „eine unförmliche, wüste, blinde Gewalt", wie die des aufgeregten, elementarischen Meeres, eine Gewalt, die sich nur selbst zerstören würde. Nicht in solcher formlosen und unorganischen Gestalt, sondern als organische Momente, als Stände, darf diese Betheiligung Statt finden. Den Ständen aber will Hegel keineswegs das Recht der Steuerbewilligung und damit ein Zwangsmittel gegen die Regierung einräumen, durch welches der Bestand des Staates in jährlichen Zweifel gesetzt würde. Diese Einrichtung des Staates als eine bloße Verstandes-Verfassung, als der Mechanismus eines äußerlichen Gleichgewichtes geht gegen die Grundidee dessen, was ein Staat ist; denn der Staat ist Organismus, Entwickelung der Idee zu ihren Unterschieden. Diese Unterschiede sind die gesetzgebende Gewalt, die Gewalt, das Allgemeine zu bestimmen und festzusetzen, die Regierungsgewalt, die Subsumtion der besonderen Sphären unter das Allgemeine und die fürstliche Gewalt, die Subjectivität der letz-

ten Willensentscheidung, die Spitze und der Anfang des Ganzen, in der die unterschiedenen Gewalten zur individuellen Einheit zusammengefaßt sind. Dem begründeten Einwande, daß Hegel, dem ganzen Gange seiner Methode zum Trotze, hier die höhere Einheit in einer mit Zufälligkeiten behafteten Einzelnheit sucht, entgegnet der Denker: „auf die Besonderheit des Charakters komme es dabei nicht an." — In einer wohlgeordneten Monarchie kommt dem Gesetze allein die objective Seite zu, welchem der Monarch nur das subjective: „Ich will" hinzuzusetzen hat. So ist die fürstliche Gewalt gleichsam eine Entschädigung der Einzelnheit, die im ganzen Hegel'schen Staatsrechte nur als Atom umherstäubt und nun auf einmal mit der Macht der letzten Entscheidung begnadigt wird. Der Hegel'sche Staat ist transscendent, nicht im theologischen, sondern im metaphysischen Sinne. Vergleicht man diese Staatslehre mit der praktischen Philosophie Herbart's oder mit Krause's menschenfreundlicher Associationslehre, so empfindet man erst Hegel's politische Starrheit. Das Wohl und Glück ist nicht der Zweck des Staates; das ist in die bürgerliche Gesellschaft verwiesen. Der ewige Frieden, das Ideal Kants, wird verspottet, die öffentliche Meinung, als ein atomistisches Denken, das allgemeine Wahlrecht als ein atomistisches Wollen aus dem Kreise des staatlichen Organismus verbannt. Das vertrug sich nicht mit dem soliden Denken Hegel's, welcher selbst in der Ehe die persönliche Zuneigung für das Untergeordnetste hält und als das Vergängliche, Launenhafte und blos Subjective in der rechtlich-sittlichen Institution verschwinden läßt. Der Staat ist also ein solcher selbstgenugsamer Gedankengott, der seine Opfer verlangt, oder der vielmehr durch die beständige Aufopferung der Einzelnen besteht. Er ist der reine Flügelschlag der olympischen Idee, der ihr das freudige Bewußtsein der organischen Vollendung giebt. Der Krieg aber läßt die Menschen nicht versumpfen und verknöchern; er macht Ernst mit der Unsicherheit, Eitelkeit und Unbeständigkeit aller Dinge, und läßt dem, was von der Natur des Zufälligen ist, dem Besitze und Leben, das Zufällige widerfahren.

Wie verhält sich nun der absolute Hegel'sche Staat zur Geschichte? Wenn man nicht annehmen will, daß er am Ende aller Dinge erscheint, eine Annahme, die bei Hegels Abneigung gegen alles in die Zukunft

hinausgewandte Phantasiren durchaus unbegründet ist, so kann man ihn nur als eine Individualität neben anderen Individualitäten auffassen, wie er auch durch die Souverainetät nach außen, durch die Entwickelung des Krieges u. s. f. von Hegel selbst bestimmt wird. Als solcher wird er denn auch — und das ist das Beste, was ihm widerfahren kann — in die Retorte des Weltgeistes geworfen und von dem fortschreitenden Processe der Geschichte zu neuen Gestalten umgearbeitet. Die Hegel'sche „Philosophie der Geschichte" enthält das tiefere Princip, welches die Verknöcherung in bestimmten Institutionen rectificirt. Diese Philosophie, die wahrhafte Theodicee, begreift die Weltgeschichte als die Verwirklichung der Vernunft und Freiheit, als den Fortschritt des Geistes zum vollständigen Bewußtsein der Freiheit. Sie geht daher ohne Voraussetzung an die Geschichte, nur mit der einzigen, daß Vernunft in ihr sei. Die großen welthistorischen Individuen sind nur die Geschäftsführer der Vernunft; es ist die List der Vernunft, welche sich der Leidenschaften der Einzelnen zur Erreichung ihrer Zwecke bedient. Wie die Individuen im Dienste des fortschreitenden, allgemeinen Geistes stehen und, ohne es zu wissen und zu wollen, ihn auf eine höhere Stufe führen: so repräsentiren auch die einzelnen Volksgeister die Stufen seiner Entwickelung, und nur diejenigen sind welthistorisch, durch welche dies geschieht. Gegen ein solches herrschendes Volk sind die anderen besonderen Volksgeister rechtlos, bis sich nach dem Verfalle seiner Bedeutung und Macht ein höheres Princip in einem anderen Volke emporarbeitet. Für die Durchführung im Einzelnen bietet dies Werk einen Raum.

Die „Philosophie der Geschichte" konnte dürftige Geister zu willkürlichen Constructionen und leerem Schematisiren verführen, besonders wenn sie ohne Sinn für das Wesentliche sich in die leersten Zufälligkeiten verloren, doch brachte sie in allen Kreisen des Denkens eine bedeutsame Revolution hervor und erschloß für das Verständniß der Geschichte das gültige Princip, das Princip der inneren, fortschreitenden Entfaltung. Damit war der Keim der Herder'schen Humanitätsidee zu einem fruchtreichen Baume entfaltet, eine von außen her wirkende Weltregierung abgelehnt und die skeptische Ansicht widerlegt, welche die Geschichte nur als einen Kreislauf im Tretrade des Zufalls oder einer verhüllten Nothwendigkeit betrachtet. Doch auch für das Hegel'sche System selbst hat sie

eine hohe Bedeutung; sie ist die nothwendige Erfüllung und Ergänzung der ganzen Lehre vom objectiven Geiste. Ohne sie und ohne die ebenso bedeutsame „Geschichte der Philosophie", in welcher die Hegel'sche Methode bei der Entwickelung des in den einzelnen Systemen fortschreitenden Denkens die größten Triumphe feiert, würde man das Hegel'sche System für das absolute halten müssen, bei welchem sich die Wissenschaft ein für allemal zu beruhigen habe; man würde den Staat, die Kunst, die Religion in der Hegel'schen Darstellung für fertig halten müssen, für jeder Fortbildung unfähig. Das widerspricht aber gerade jenem Principe der geschichtlichen Entfaltung, welches Hegel in den meisten einzelnen Disciplinen mit so großer Consequenz durchführt. Hegel nennt seine Philosophie selbst das Ergründen des Vernünftigen, das Erfassen des Gegenwärtigen und Wirklichen. „Was vernünftig ist, das ist wirklich, und was wirklich ist, das ist vernünftig." Das Aufstellen eines Jenseitigen ist ihm nur der Irrthum eines einseitigen, leeren Raisonnirens. Die Hegel'sche Idee ist vom leeren Ideale weit entfernt. Die Welt, wie sie sein soll, auszubauen, ist ihm eine müßige Arbeit des Meinens und der Einbildung. Jeder einzelne Denker ist ein Sohn seiner Zeit, „die Philosophie ist ihre Zeit in Gedanken erfaßt". Als der Gedanke der Welt erscheint sie erst in der Zeit, nachdem die Wirklichkeit ihren Bildungsproceß vollendet und sich fertig gemacht hat. Das, was der Begriff lehrt, zeigt ebenso die Geschichte: daß erst in der Reife der Wirklichkeit das Ideale dem Realen gegenüber erscheint und jenes sich dieselbe Welt, in ihrer Substanz erfaßt, in Gestalt eines intellectuellen Reiches erbaut. Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau malt, dann ist eine Gestalt des Lebens alt geworden, und mit Grau in Grau läßt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen; „die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug". Der Standpunkt des Geschichtsphilosophen, der das Geschehene begreift und in den Gedanken aufhebt, ist bei Hegel in allen Disciplinen vorherrschend. Es ist in Wahrheit schon der Standpunkt der Phänomenologie. Ihn übersieht die ältere Fraction seiner Schule, welche in Recht und Religion an der Absolutheit seiner Entwickelungen festhält, während diese in Wahrheit nur die Vernunft des geistig Wirklichen, des histo-

risch Gegebenen begreifen, durch dies Begreifen, dies Hinaufheben in eine höhere Sphäre aber es oft in seinem Wesen alteriren. Daß Hegel trotz dessen für die umgestaltende Macht der Idee in der historischen Entwickelung den größten Enthusiasmus besaß, zeigt jene Stelle der „Philosophie der Geschichte", in welcher er von der französischen Revolution spricht, welche die Welt auf den Kopf stellen, die Wirklichkeit durch den Gedanken regeneriren wollte: „Eine erhabene Begeisterung hat da die Welt durchschauert, als sollte die Vermählung des Göttlichen mit ihr jetzt erst gefeiert werden." Er begreift also nicht nur die Revolution, sobald sie zur geschichtlichen That geworden; er feiert sie sogar als das seltene Beispiel einer unmittelbar zur geschichtlichen Praxis gewordenen philosophischen Einsicht. Hier lag offenbar der Punkt, von welchem die Spaltung der Schule ausgehen mußte, zu der die Religionsphilosophie die nächste Veranlassung gab. Das Verhältniß der Idee zur Wirklichkeit trieb sie in zwei Parteien auseinander, die beide mit vollem Rechte sich auf einzelne Bestimmungen des Systems berufen konnten. Ja man kann ohne alle Gewaltsamkeit Hegel's Hauptwerke nach diesen zwei Seiten hin gruppiren. Auf der einen steht die Logik, die Rechts- und Religionsphilosophie; auf der andern die Phänomenologie, die Philosophie der Geschichte und die Geschichte der Philosophie. Jene vertreten das Begreifen einer festgewordenen Wirklichkeit, diese den ewigen Fluß der Idee und ihre Allgegenwart in ewig neuer Gestaltung. Trotz dieser Spaltungen der Schule, trotz vieler unhaltbaren Bestimmungen in den einzelnen Disciplinen bleibt das Hegel'sche System doch die Grundlage der modernen Bildung, die Vollendung der seit Spinoza herrschenden Denkbewegung. Ueber Schelling hinaus ging es, indem es nicht nur die Einheit des Idealen und Realen behauptete, sondern einen Factor aus dem anderen entwickelte, indem es überhaupt das logische Denken, Natur und Geist als einen großen Entwickelungsproceß in einer mit dem Inhalte identischen Methode darstellt. So erhielten die früheren Systeme wie Roms überwundene Götter im Pantheon des neuen ihren gebührenden Platz. Herrschend aber wurde die Idee, die sich in Natur und Menschheit offenbart und, bereichert zu neuer, innerer Fülle, aus dem Kreislaufe aller Gestalten in sich zurückkehrt.

Dies aber ist der Anker aller modernen Bildung, auch in der Sphäre der Kunst, und haltlos schwankt sie auf dem Meere, wenn sie in alte, dunkle Vorstellungen zurückfällt und nicht das Bewußtsein des zur Freiheit fortschreitenden Geistes in sich trägt.

Zweiter Abschnitt.
Die Hegelianer der älteren Richtung.

Hegel hatte in seiner „Phänomenologie" der Religion den höchsten absoluten Inhalt, wie der Philosophie, eingeräumt, nur daß dieser Inhalt in der Religion in der Vorstellung, nicht im Gedanken lebendig ist. So erkennt er auch in der „Religionsphilosophie" das Vorstellen des gemeinen Bewußtseins als das Element der Religion, ein Vorstellen, welchem das an sich seiende Wesen des Geistes immer noch in Form eines Gegenständlichen und Jenseitigen erscheint. Diese Religionsphilosophie giebt nun die dialektische Analyse der verschiedenen Stufen des religiösen Bewußtseins, dessen Entwickelungsproceß aber darin besteht, Form und Inhalt zu versöhnen, die Vorstellung immer mehr zum Gedanken zu läutern. Darum ist das Christenthum die höchste Stufe der Religion, da der Christ aus dem Stoffe des Gedankens seinen Gott gebildet hat. Das christliche Dogma der Dreieinigkeit ist in der Form der Vorstellung der Proceß der sich selbst verwirklichenden Idee, die sich in ihrer Entäußerung mit sich selbst zusammenschließt.

So lange Hegel lebte, war man mit dieser Versöhnung des Glaubens und Denkens zufrieden, obschon kein Zweifel darüber sein konnte, daß die Wahrheit sich im Elemente der Vorstellung nicht in ihrem eigenen, reinen Aether bewegte. Wie sollte das religiöse Vorstellen und Empfinden, das gerade seine Form für das Höchste hielt, sich auf die Länge mit dieser Herabsetzung begnügen, sich erst von der Philosophie legitimiren und beglaubigen lassen? Auf der anderen Seite mußte der voraussetzungslose Gedanke die Gleichheit und Uebereinstimmung des Inhalts in Religion und Philosophie zu bezweifeln beginnen, da die Form der Vorstellung einer Fülle von Zufälligkeiten Thür und Thor offen ließ, die keineswegs ohne Rest im Gedanken aufgingen. Auch konnte man nach Hegel'schen Grundsätzen unmöglich eine Gleich-

gültigkeit des Inhalts gegen die Form annehmen. So wurde die Form der Vorstellung selbst der Kritik unterworfen, während auf der anderen Seite die Denker in die Autorität der Vorstellung zurückfielen und zum Theil sogar ihr Princip diesem Elemente entnahmen. So zerfiel die Hegel'sche Schule in ein Rechts und Links, beides mit wesentlichen Modificationen, während die Partei der Mitte an den Entwickelungen Hegel's festhielt. Auf der äußersten Rechten stehen die Pseudohegelianer, die eigentlich aus dem Bereiche der Schule herausfallen und durch Elemente der neuschelling'schen Philosophie sowie durch den Einfluß eines ihnen allen überlegenen Originaldenkers, wie Franz von Baader, eine positive Färbung gewinnen. Doch die Methodik des Hegel'schen Denkens giebt ihnen die Waffen zur Vertheidigung ihres Princips, das in Wahrheit nur ungeläutert aus dem Reiche der Vorstellung aufgenommen ist. Christian Herrmann H. Weiße, Immanuel Fichte und Christlieb Julius Braniß sind die Hauptvertreter dieser Richtung, Männer von vielseitigem Wissen und tüchtigem Streben, aber ohne originelle Denkerkraft nach Originalität strebend. Den Pantheismus durch einen persönlichen Gott erklären zu wollen, ist nichts Anderes, als ein unglücklicher Versuch, den Begriff und die Idee durch die Vorstellung zu reformiren. Die Stichwörter dieser Denker sind „der höhere Empirismus", „die gottoffenbarende Empirie", „das unendlich Positive", „die positive Dialektik", „die Transscendenz" — kurz, alle die Gedankenbretter, mit denen das neue Schelling'sche System vernagelt ist. Dabei verfolgen ihre Entwickelungen den Gang der Hegel'schen Methode, welche Weiße als ein unsterbliches Verdienst anerkennt. Weiße's Hauptwerk, „Grundzüge der Metaphysik" (1835), wird von Rosenkranz in einer geistvollen Kritik „die vollendetste Selbstqual des intellectuellen Egoismus, originell sein zu wollen" genannt. Weiße nennt Hegel einen Nihilisten, weil er das concrete Dasein Gottes als Person außer dem Menschen leugne, und verwirft die negative Basis der Hegel'schen Philosophie. Daß er an ihre Stelle die Glaubenserfahrung des Christenthums setzt, ist eine theologische, aber keine philosophische That. Eine noch größere Selbstbescheidung und Demuth im Denken zeigt Fichte, der Sohn des berühmten Philosophen, indem er schon in seinen „Beiträgen zur Charakteristik der neueren Philo-

sophie" (1829) das Ewige für unerreichbar in der Zeit erklärte und ein höheres Erkenntnißelement postulirte, welches da eintreten müsse, wo der Faden des Begriffes abreißt. So nennt er in seinem Hauptwerke: „Ueber Gegensatz, Wendepunkt und Ziel heutiger Philosophie" (3 Bde. 1832—36) die Philosophie nur eine Selbstorientirung des Geistes über den ursprünglichen, in ihm niedergelegten Besitz der Wahrheit und beruft sich auf die positive Offenbarung des Christenthums, welche die gesammte Speculation ergänzen müsse. Den subjectiven Idealismus seines Vaters erklärt Fichte nur für einen Durchgangspunkt des Denkens, weil das Ich sich eben auf der Höhe der Subjectivität nur als den höchsten Selbstwiderspruch, als das Nicht-Absolute erfaßt, nur als bloße Form eines unendlichen Gehalts, der sich an ihm offenbart; die Hegel'sche negative Dialektik beschränkt Fichte dagegen auf die Form der Entwickelung und nur auf einen Theil der Philosophie: auf die Ontologie. Dem Individuum als einer göttlichen Monade wird unendliche Dauer und Selbstständigkeit eingeräumt, eine von Ewigkeit zu Ewigkeit abgesonderte Prä- und Postexistenz. Gott ist das einzig und wahrhaft Freie; er ist, ohne selbst in den Proceß des Werdens einzugehen, die transscendente Macht über alles Endliche, das schöpferische Princip, welches durch Anschauen oder Imagination schafft. Gottes Denken ist daher zugleich Inhalt und Beschluß seines Wissens. — Braniß beginnt ebenfalls in seinem „System der Metaphysik" (1834) mit einer Theologie, welche das absolute Thun, den actus purus des Absoluten voranstellt, um damit das von Hegel leergelassene Jenseits zu erfüllen und Gott als einen der Welt Jenseitigen darzustellen. Das absolute Thun ist ihm der angemessene Ausdruck der Idee, der Anfang des Systems; neben dem absoluten Thun steht das absolute Sein und das absolute Bewußtsein, als Elemente der Theologie. Ebenso äußerlich wird neben die Theologie die Kosmologie gestellt. Neuerdings hat Braniß, einer der anregendsten und geistvollsten Docenten, dem Berliner Evangelisten Stahl, dessen Symbol weder der Löwe des Lucas, noch die Taube des Johannes, sondern der Krebs ist, als er von einer „Umkehr der Wissenschaft" zu fabeln begann, in glänzender Polemik den Fehdehandschuh hingeworfen und gegenüber diesem phrasenhaft aufgeputzten Obscurantismus und seiner mit abgeschmackten Stichwörtern spielenden Sophistik

die Rechte der Wissenschaft gewahrt. Diese ganze „Fichte'sche Urschule", wie Fortlage unsere Pseudohegelianer nennt, zeichnet sich durch eine Halbheit des Denkens aus, an welcher ihr großer Ahnherr keineswegs krankte. Eher fällt sie auf den Standpunkt Jacobi's zurück, den sie nur mit bereichertem Inhalte und in glänzenderer Methode entwickelt, indem sie ihr Princip durch das Hegel'sche dialektische Feuer führt. Weiße selbst spricht sich über sein Verhältniß zu Hegel dahin aus, daß „der Faden der Polemik gegen Hegel gleichsam als die Nabelschnur, die das Kind noch an die Mutter knüpft, zu betrachten sei". Eigentlich aber ist es die Nabelschnur der Theologie, welche in den Systemen der Pseudohegelianer jenen Zustand gefährlicher Halbheit für permanent erklärt, in welchem dem Kinde weder ein Leben im mütterlichen Schooße, noch ein selbstständiges Leben möglich ist. Diesen „transscendenten Pantheisten" steht Hegel's System in unnahbarer Hoheit und Sicherheit gegenüber, wie auf der anderen Seite Schelling mit seiner resoluten Transscendenz diese Zwitterbildungen in Schatten stellt. Die Sucht, die Welt mit neuen Systemen zu bereichern und die Bedenken des theologischen Gewissens gegen das Hegel'sche System in neuen „Metaphysiken" auseinanderzubreiten, welche sämmtlich an die Gedanken erinnern, die dem Goethe-schen Faust bei seiner Bibelübersetzung durch den Kopf schwirren, haben diese sonst redlich strebenden Denker aus einer Bahn gedrängt, in der sie Ersprießliches zu leisten vermochten und auch schon geleistet haben — wir meinen die Bearbeitung einzelner Disciplinen. Denn wenn auch hier das Princip und der Abschluß der Entwickelung stets die Kette des Begriffs mit irgend einer transscendenten Handhabe sprengen: so konnte doch auf seinem eigenen Boden manches förderliche Resultat gewonnen werden. In der That gilt dies ebenso von Weiße's: „System der Aesthetik" (2 Bde. 1830), wie von Fichte's „System der Ethik" (1. Bd. 1850) und von Braniß „Geschichte der Philosophie seit Kant" (2 Bde. 1842). Das Hauptorgan der ganzen Richtung war die seit 1837 von dem jüngeren Fichte herausgegebene „Zeitschrift für Philosophie und speculative Theologie".

Diese Schule der halben Transscendenz, des in seiner Entwickelung plötzlich abschnappenden Begriffs, welche die Freiheit Gottes zu retten wähnte, indem sie dieselbe als eine willkürlich in die Welt eingreifende

Macht darstellte, hat nach verschiedenen Seiten hin Verbreitung gefunden. Der freieste und am meisten pantheistische Denker dieser Richtung ist R. Philipp Fischer, von welchem eine „Wissenschaft der Metaphysik" (1834) und „Grundzüge des Systems der Philosophie" (2 Bde. 1847—48) erschienen sind. Er beginnt mit der Natur und endigt mit Gott, indem er zwischen beide den einzelnen und den weltgeschichtlichen Geist stellt. Die Waffe der Kritik, welche Fischer mit großer Gewandtheit handhabt, wurde von Herrmann Ulrici auf philologischem und ästhetischem Gebiete, in der „Geschichte der griechischen Dichtkunst" und der Entwickelung der Shakespeare'schen Dramen, mit mehr Glück angewandt, als in seiner polemischen Schrift: „Ueber Princip und Methode der Hegel'schen Philosophie" (1831), welche in längst widerlegte Anklagen zurückfällt. Auf ähnlichem Standpunkte steht Johann Ulrich Wirth, der in seiner Schrift über „die speculative Idee Gottes" (1845) das Absolute für die reine Einheit, ewige Wesenheit, göttliches Leben, Centralseele und Centralgeist des Universums erklärt, und im „System der speculativen Ethik" (2 Bde. 1841—42) die Moralität aus der Gefangenschaft befreien will, in welcher sie Hegel in der Rechtsphilosophie schmachten läßt. Auch betrachtet er, wie Schelling, die Kunst als die höchste Stufe des absoluten Geistes. Bei Moritz Carrière zersetzt sich dieser Standpunkt mit alt- und neuromantischen, belletristischen Elementen, mit einer oft tiefen, oft phantastischen Mystik, welche an Franz Baader anknüpft. In seinen literarhistorischen und ästhetischen Schriften findet sich im Wirbel zufälliger Gedanken mancher geistvolle Einfall, manche glückliche Wendung; aber es fehlt alle Schärfe und Strenge des Denkers. Wenn er in seinem Briefe über das göttliche Selbstbewußtsein die Existenz des christlichen Gottes postulirt, „eines Gottes, der Freiheit mit Bewußtsein vereint, dessen Denken mit seinem Schaffen identisch ist, eines Gottes, der unendliches Subject ist": so ist dies ein Theïsmus, gegen den selbst der des jüngeren Fichte einen erfüllten und bewegten Inhalt hat. Carrière gehört zur Klasse der Gemüthsphilosophen, deren liebenswürdige und oft glänzende Entwickelungen doch nur ein sympathetisches Empfinden überzeugen. Auch der Historiker der modernen Philosophie, Chalybäus, stimmt am Schlusse seiner „historischen Ent-

wickelung der speculativen Philosophie von Kant bis Hegel" (1843. 3te Aufl.) folgenden theologischen Lobpsalm an: „Nur ein frei sich bestimmendes, im strengsten Sinne monistisches Absolutes vermag in seiner allgenugsamen Machtvollkommenheit zur objectiven Zwecksetzung fortzugehen, über allen Egoismus erhaben, zu schaffen aus Liebe zum Object, das ihm nicht dualistisch gegeben und ursprünglich zur Seite gesetzt sein darf, sondern dessen Existenz selbst in seinem Wollen gegründet sein muß. Nur so erst kann der Grund sich als Grund erhalten für sich, und nur erst, wenn dies der Grund vermag, kann er auch schaffen, so daß das Geschaffene für sich ist, bleibt und unsterblich ist; denn so will es der, der selbst unsterblich d. i. über Tod und über unser Leben erhaben ist. Der Glaube ist unmittelbar im Besitze dieser Wahrheit, „aber als Wahrheit wissen kann sie nur ein seiner Idee gemäß gewordenes Wissen". Alle diese Philosophen haben nur einzelne Momente aus dem Hegel'schen Systeme losgelöst, mit denen sie dasselbe zu überwinden meinen. Die Vermischung der religiösen Vorstellung und des denkenden Begriffs mußte bei noch weiterer Ausführung einen modernen Scholasticismus schaffen, welcher die Stellung, die Hegel beiden gegeben, geradezu umkehrt, indem er den Begriff zum Sclaven der überlieferten Vorstellung macht. Der Schellingianer Troxler, dessen „Logik" (1829—30) im alten Formalismus befangen bleibt, nimmt in seiner Glaubensphilosophie die ursprüngliche Einheit von Satzung und Glauben als die allein wahre Autorität an. Hier konnte schon der Katholicismus, der in der Philosophie von Hermes, Elvenich u. A. an den Kantianismus angeknüpft, an die Hegel'sche und Schelling'sche Philosophie anknüpfen. Sengler und Staudenmaier haben in zahlreichen Schriften und in der „Zeitschrift für Philosophie" diese Anknüpfung versucht, natürlich mit der Tendenz, das Dogma und die Speculation zu versöhnen. Mit größerer Energie tritt der Weltpriester Günther in Wien als ein Selbstdenker des Katholicismus auf, indem er seine Gedanken oft in der humoristischen Weise eines Abraham a Sancta Clara zu burlesken Sprüngen abrichtet. Dieser Humor geht aus dem unglücklichen Zwiespalte zwischen dem mittelalterlichen Glauben und dem modernen Gedanken hervor, aus dem Gefühle, daß er auf dem Boden des Katholicismus ewig unentschieden bleiben muß. Seine Angriffe auf die Zwingherrschaft des logischen

Begriffs sind von großer Entschiedenheit und Keckheit. Das eigene System Günther's ist vollkommen dualistisch: es stellt einen außerweltlichen Gott und eine außergöttliche Welt sich gegenüber. Die Unfaßbarkeit der Idee Gottes für das menschliche Denken ist die Voraussetzung dieser ganzen katholischen Glaubensphilosophie, deren frische, jeanpaulisirende Form indeß einen eigenthümlichen Reiz hat. Schon die Titel seiner Hauptschriften: „Vorschule zur speculativen Philosophie" (1828), „Peregrin's Gastmahl" (1830), „Süd- und Nordlichter am Horizont der speculativen Theologie" (1832), „Januskköpfe für Philosophie und Theologie" (1833) zeigen diese sonderbare Vermischung eines phantasievollen Humors und einer auf positiver Grundlage weiterbauenden Speculation.

Wenn die äußerste Rechte des Systems in ihrem Zusammenhange mit der neuschelling'schen und katholischen Glaubensphilosophie eigentlich aus dem Hegel'schen Systeme herausfällt, so hat dagegen Göschel, der den Uebergang zur rechten Fraction der Schule bildet, die Autorität Hegel's selbst für sich, der seine „Aphorismen über Nichtwissen und absolutes Wissen" (1829) in einer Recension günstig beurtheilte. Wer indeß die in Hegel's Werke aufgenommene Kritik genauer liest, der wird wohl zwischen den Zeilen herausfinden, daß der Philosoph über die Forderung, die Philosophie solle sich entschiedener an das Wort Gottes anschließen, die Achsel zuckt. Göschel erklärt sich einfach durch die Vorstellung erquickt und will den Begriff durch sie berichtigen. Diese gemüthlichen Erquickungen und theologischen Berichtigungen, die in der „siebenfältigen Osterfrage" (1830), „Hegel und seine Zeit" (1832), besonders „in dem Glaubensbekenntnisse der speculativen Philosophie" (in Bruno Bauer's Zeitschrift) mit großem Behagen ausgesprochen werden, sind nur aus der eigenthümlichen Beschaffenheit eines Geistes zu erklären, dessen gleichzeitige Empfänglichkeit für die geistige Trinität Goethe's, Hegels und der Bibel mehr von einer liebenswürdigen Hingabe des Gemüths, als von Strenge und Entschiedenheit des Gedankens Zeugniß ablegt. In „den Beweisen für die Unsterblichkeit der Seele" (1835) warf Göschel, indem er einen bestimmten Glaubenssatz, eine bestimmte Vorstellungsweise in das Licht der speculativen Philosophie rückte, den Erisapfel in die Mitte der Hegelianer,

indem an dieser bestimmten Frage alsbald der Zwiespalt der Auffassung an den Tag kam. Wie Hegel selbst darüber gedacht, ist wohl ohne Zweifel. Das Problem lag ihm in dieser individuellen Fassung gänzlich fern. Ihm war die Unsterblichkeit der Seele nur die Ewigkeit des Geistes. „Die Sache ist überhaupt diese, daß der Mensch durch das Erkennen unsterblich ist, denn nur denkend ist er keine sterbliche, thierische Seele." Die Frage um die persönliche Fortdauer ließ er ganz beiseite; was hatte sie mit dem Allgemeinen, mit dem Begriffe zu thun? Sie gehörte der religiösen Atomistik der Vorstellung an, von der Hegel ebensowenig wissen wollte, wie von der politischen. Deshalb hatte Richter begründetes Recht, gegen Göschel und Conradi in mehreren Schriften, z. B. in der „Lehre von den letzten Dingen" (1833) die persönliche Unsterblichkeit im Geiste Hegel's zu leugnen. Göschel dagegen verfiel immer mehr in den Taumel der Vorstellungen und wurde aus einem Philosophen ein Missionair, der Hegel und die ganze Zeit zu bekehren suchte und aus dem Hegel'schen Systeme nur einzelne Wendungen entnahm, um das salbungsvolle, orthodoxe Pathos mit einem wissenschaftlichen Schimmer zu bekleiden.

Jedes philosophische System hat eine Zahl von Schülern, welche sich in das abgeschlossene Ganze so hineinleben, daß sie jeden Fortschritt über dasselbe hinaus für überflüssig erklären. Die vollendete Architektonik der Hegel'schen Philosophie und ihre ebenso überraschende, wie für das tiefere Erkennen unvermeidliche Methode schienen dem Gedanken eine so vollkommene Genugthuung zu gewähren, daß selbst begabte Geister sich bereitwillig mit dem inneren Ausbau des Systems begnügten. Für diese Kerntruppen der Hegel'schen Schule war zunächst die Herausgabe der sämmtlichen Werke Hegels das Panier, die Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik der gemeinsame Sammelplatz. Marheineke, Johannes Schulze, Gans, von Henning, Hotho, Förster, Baumann, Michelet und Rosenkranz zeigten als Herausgeber der Hegel'schen Werke ihre Pietät gegen den Meister und bekannten sich als seine Schüler. Ihnen schlossen sich Gabler, Werder, Schaller, Hinrichs und Erdmann an. Natürlich war bei der Verschiedenheit der Individualitäten eine prismatische Farbenbrechung der Auffassung unvermeidlich. Nach Goeschel und dem Neuschellingianismus hin

neigte sich Henning. Gabler, der Nachfolger Hegels auf dem Berliner Lehrstuhle, ist einer jener trocken-conservativen Jünger des großen Meisters, welche sich mit einer dürftigen Exegese begnügen. Er weicht von ihm nur in der einen Schattirung des Glaubens ab, daß er den außerweltlichen Gott für seine Person festhält. Mehr vom Johannes hat Werder in Berlin, der Dichter des an Handlung armen Drama's: „Columbus", der, wie Gabler die Phänomenologie, in seiner „Kritik des Bewußtseins" (1827) die Logik reproducirt, doch mit phantasievollem Schwunge und mit pantheistischer Consequenz. Einer der ältesten Schüler Hegels, Hinrichs in Halle, begann ebenfalls mit den Göschel'schen Zumuthungen an die Philosophie, daß sie dem Inhalte der absoluten Wahrheit, die im Christenthume gegeben ist, entspreche. Deshalb war Hegel mit der ersten Schrift von Hinrichs: „Die Religion im inneren Verhältnisse zur Wissenschaft" (1822) keineswegs einverstanden. Die Form derselben ist ebenso abstrus und schwerfällig, wie in den späteren philosophischen und ästhetischen Schriften dieses Autors, in den „Grundlinien der Philosophie der Logik" (1826), „das Wesen der antiken Tragödie" (1827), „Schillers Dichtungen nach ihrem historischen Zusammenhange" (2 Bde. 1837—38). Desto auffallender war die Volksthümlichkeit, Eleganz und liberale Richtung, welche Hinrichs in seinen „politischen Vorlesungen" (2 Bde. 1843) und in seinem Werke über „die Könige" (1853) an den Tag legte, durch welche die Rechts- und Geschichtsphilosophie Hegels eine wünschenswerthe Erweiterung erhielt. Wie Göschel und Gabler vertheidigte auch Schaller die außerweltliche Persönlichkeit Gottes, und Erdmann, ein Philosoph, dessen Genauigkeit in Einzelnheiten und Behaglichkeit oft in's Triviale fällt, machte in seinen „Vorlesungen über Glauben und Wissen" (1837) das Positiv-Historische des Glaubens zur thatsächlichen Grundlage der Wahrheit. Dagegen übernahm Marheineke in „den Grundlehren der Dogmatik" (1827) mit strengem Anschlusse an das Hegel'sche System seine Vermittelung mit den Grundlehren der Theologie, welche freilich allen, an der Vorstellung festhaltenden Theologen unerquicklich, ja selbst unbegreiflich erscheinen mußte. „Er schöpfte," wie Strauß sagt, „das oberste Fett des christlichen Dogmas ab."

Im Centrum der Hegel'schen Schule stehen Carl Ludwig Michelet, Eduard Gans und Carl Rosenkranz, neben ihnen Benary und Vatke. Wir begegnen hier geistvollen, beweglichen Naturen, welche nicht, wie die logischen Säulenheiligen der Rechten, auf dem Piedestal des Begriffes gleichsam festgefroren sind, sondern frei umherwandeln in Welt und Leben, mit demselben offenen Sinne für die Fülle der Erscheinungswelt begabt, welcher Hegel selbst ausgezeichnet und seinem System die umfassende Ausbreitung und den durchgreifenden Einfluß gesichert hat. Michelet war durch seine französische Lebendigkeit, durch die scharfe und schlagende Fassung, die er dem Gedanken zu geben weiß, durch die witzige Abfertigung anmaßender Halbheiten besonders für die Polemik und für die deutlich abgeschlossene Charakteristik der Systeme organisirt. So ist seine „Geschichte der letzten Systeme der Philosophie in Deutschland von Kant bis Hegel" (2 Bde. 1837—38) durch die gedrängte, übersichtliche, mit sichern Contouren und dem Instincte für das Wesentliche entworfene Darstellung der einzelnen Philosophieen ausgezeichnet. Weniger glücklich war er in seiner Polemik gegen Strauß, indem er nicht die Gattung, sondern die Person für das Vollkommene und Absolute erklärte (Der historische Christus und das neue Christenthum 1847). Wenn Michelet auch für die Ethik Verdienstliches geleistet, so war es doch Eduard Gans aus Berlin (1798 bis 1839) vorbehalten, die durchgreifende Anwendung der Hegel'schen Rechtsphilosophie auf die Jurisprudenz zu machen. Wir haben gesehen, wie unter den Händen Savigny's die scharfe Sonderung der römischen Rechtsbegriffe zur höchsten Subtilität gediehen war, und wie dies in einzelnen Fascikeln locker zusammengeheftete Herbarium der vertrockneten römischen Rechtsblüthen für das unumstößliche Evangelium aller juristischen Weisheit galt. Die historische Schule des Rechts beschäftigte sich daher mit der Geschichte, aber nur mit der Geschichte des römischen Rechts, und hielt, den dringenden Anforderungen der Gegenwart und den großen Thatsachen der Revolution gegenüber, den Standpunkt fest, daß unsere Zeit überhaupt keinen Beruf zur Gesetzgebung habe. Nachdem sie also die Continuität der Rechtsbildung durch das Mittelalter hindurchgeführt und nachgewiesen hatte, verleugnete sie den Fortgang der Entwickelung auf einmal in der Gegenwart, oder vielmehr, in der

Theorie eines organischen Wachsthums befangen, welches für solche geistig unproductive Epochen, wie das Mittelalter, die geeignete Entwickelungsform ist, wollte sie der Energie des schöpferischen Geistes, welche sich im letzten Jahrhunderte geltend gemacht, kein Recht zur Neugestaltung der Gesetze einräumen; das Armuthszeugniß, das sie der Gegenwart ausstellte, war in der That nur ihr eigenes geistiges Armuthszeugniß. Denn die Schranke dieser Einsicht bestand offenbar darin, für die Entwickelung von Staat und Recht, für die ganze Sphäre des objectiven Geistes ein untergeordnetes physiologisches Gesetz zur Geltung zu bringen. Die Anerkennung dieses Gesetzes bedingt die unbegrenzte Ehrfurcht vor dem thatsächlich Gegebenen, nicht, wie bei Hegel, seinem wesentlichen Gehalte nach, als einer historischen Entwickelungsstufe, einem vernünftig Gewordenen, sondern in aller seiner Zufälligkeit, mit allen seinen Auswüchsen, in seiner ganzen chaotischen Massenhaftigkeit. Einem scharfen Kopfe und durchgebildeten Denker, wie Eduard Gans, mußte alsbald diese historische Schule als eine unhistorische erscheinen, denn für die Vergangenheit hatte sie nur einen einseitigen, keinen umfassenden Maßstab, der für die ganze weltgeschichtliche Entwickelung ausgereicht hätte, und für die Gegenwart lag ihr geistiger Bankerott am Tage. Eine wahrhaft universelle geschichtliche Auffassung führte Gans in seinem „Erbrecht in weltgeschichtlicher Entwickelung" (4 Bde. 1824—35) durch, in welchem das römische Recht nur eine, wenn auch bedeutende Stufe der Entwickelung darstellt, indem allerdings das römische Volk von der Rechtsidee mehr, als die anderen getragen und thätiger in ihrer Durchbildung war. Die Institutionen des Rechts wurden aus der bestimmten Epoche und aus dem Volksgeiste, der sie schuf, begriffen und damit auch für die Gegenwart dem fortschreitenden Flusse der Idee überliefert. Ebenso suchte Gans auch das „System des römischen Civilrechts" (1827) mit der inneren Nothwendigkeit des Begriffs zu durchdringen, der hier indeß nur für die Grundlagen des Ganzen von Bedeutung sein konnte, indem das römische Recht sonst das Gebiet eines in tausend Distinctionen, die bis zu extremer Freiheit zugespitzt sind, in scharfgespaltenen Unterschieden und Gegensätzen triumphirenden Verstandes ist. Durch seine Hinneigung zu den Principien des französischen Liberalismus, die er auch in rasch verbotenen Vorlesungen „über die

Geschichte der letzten zehn Jahre" geltend machen wollte, durch seine Begeisterung für die Julirevolution, welche Hegel selbst nicht theilte, bildet Gans den Uebergang zur politischen Linken der Hegel'schen Schule, während seine „Rückblicke auf Personen und Zustände" (1836) ihn in einer Reihe mit den jungdeutschen Weltfahrern zeigen, denen er indeß durch schlagenden Witz, seltenes Beobachtungstalent und gründliches Eingehen auf tiefere Interessen überlegen ist. Noch vielseitiger in der Vermittelung der Philosophie und des Lebens, in der unermüdlichen Propaganda des Systems, in dem aufgeschlossenen Sinne für alle Erscheinungen der Geisteswelt, besonders auf dem Gebiete der Kunst, dabei von einer seltenen Gabe lichtvoller Darstellung und von hinreißender, geistiger Lebendigkeit, der die Gedanken von allen Seiten zuströmen, ist Carl Rosenkranz aus Magdeburg (geb. 1805), gegenwärtig Professor der Philosophie in Königsberg, eine der bedeutendsten und liebenswürdigsten Erscheinungen unter den Vertretern des Hegel'schen Systems, welches ihm vor Allen eine geläuterte Reproduction, eine glänzende Popularität und eine netzartige Ausbreitung über alle Kreise des modernen Lebens verdankt. Gegenüber dem trockenen Formalismus, in welchen viele Schüler das Hegel'sche System erstarren ließen, bedurfte es einer so regsamen und lebensvollen, geistigen Persönlichkeit, wie Rosenkranz, um im Hegel'schen Geiste auch die fortschreitende Geschichte und alle Thaten der neuen Cultur zu begreifen. Das weiche und phantasievolle Naturell von Rosenkranz wies ihn besonders auf die Theologie und Poesie hin. Er selbst gesteht von sich, daß ihn nur die Spannung im Uebergehen von der Theologie zur Poesie und umgekehrt thätig und lebendig erhalte, soviel Unvollkommenes sie auch hervorrufe. Auf dem Gebiete der Theologie hatte er zunächst durch seine Schrift: „Ueber die Naturreligion" (1831), in welcher er nur die Religion der wilden Völker, die irdische Wurzel der Hegel'schen „Naturreligion", behandelt, eine werthvolle Monographie geliefert. Ihr schloß sich eine „Encyklopädie der theologischen Wissenschaften" (1831) an, in welcher er, wie in seiner „Kritik der Schleiermacher'schen Glaubenslehre" (1836) Hegel und Schleiermacher zu vermitteln sucht. In Betreff seiner religionsphilosophischen Auffassung wurde Rosenkranz von Strauß in das Centrum der Schule gestellt, welches nicht, wie die rechte Seite, die

ganze evangelische Geschichte, aber doch ihren Haupttheil und Mittelpunkt durch die Idee der Einheit göttlicher und menschlicher Natur für historisch gegeben und verbürgt annimmt. Rosenkranz erklärt „das wahre Christenthum für vernünftig und die Vernunft für christlich"; doch die Widersprüche der äußeren Geschichte Christi räumt er willig ein, weil man sonst „einen Selbstmord der Intelligenz" begehen müsse. Dagegen behauptet er, der linken Seite gegenüber, „daß jene einzelne Gestalt, deren Erinnerung die Geschichte uns aufbewahrt hat, sodaß auch wir noch ein Bild ihres unmittelbaren Lebens uns darstellen können — daß sie allein, und außer ihr kein anderer Mensch, dem Begriffe angemessen, die Realität der Idee als individuelle Erscheinung vollbracht hat". Wenn er so auf theologischem Gebiete vermittelnd und versöhnend auftrat, so ist seine Wirksamkeit auf literarhistorischem und ästhetischem doch noch bedeutender. Ein feiner Geschmack und eine ebenso leicht angeregte, wie lebendig anregende Phantasie befähigten ihn besonders zur glücklichen Reproduction poetischer Schöpfungen, aus welcher ungesucht und lichtvoll die geistige Bedeutung hervortrat. Sein Urtheil ist trotz der milden Form stets scharf und eindringend. Ein Philosoph, welcher sich der Literaturgeschichte zuwandte, mußte besonders das aufgehäufte Material unter die wesentlichen Gesichtspunkte der geistigen Entwickelung ordnen, Leben und Bewegung in zufällig zusammengestellte Massen bringen, was die nur empirischen Literarhistoriker verschmähten. Das sind die Verdienste seiner oft geplünderten „Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter" (1830) und seines „Handbuches einer allgemeinen Geschichte der Poesie" (3 Bde. 1832—33). Die „Vorlesungen über Goethe" (1847) erschließen mehr, als alle anderen Commentare, ein geistvolles Verständniß des großen Dichters, aber sie geben jede Kritik auf, indem sie seine unbedingte Herrlichkeit mit liebevoller Pietät zu begreifen suchen. Diese Schüchternheit des Urtheils, die vor jeder Analyse zurückschreckt, kann einem großen Genius nicht gerecht werden, dessen wahre Bedeutung um so lichtvoller hervortritt, je tiefer und schärfer die Schatten gezeichnet werden, welche stets die einseitige Energie einer großen Begabung im Gefolge hat. Dagegen hat Rosenkranz in der „Aesthetik des Häßlichen" (1853), neben einer großen Feinheit und Schärfe der Begriffsbestimmungen, sich auch als scharfer

Silhouetteur literarischer Persönlichkeiten der Gegenwart gezeigt und durch die strenge, aber antheilvolle Kritik ihrer Productionen einen unmittelbaren Einfluß auf die modernste Literatur zu gewinnen gesucht. Gegenüber der vornehmen Abgeschlossenheit, durch welche andere Literarhistoriker und Aesthetiker das Vorrecht der Gelehrsamkeit zu wahren glauben, ist das Verdienst einer solchen lebendigen Theilnahme am Fortgange der Literatur nicht hoch genug anzuschlagen. Es ist des Philosophen unwürdig, die Thüre der Weltgeschichte zuzuriegeln, seiner angstvollen Betäubung durch die Erscheinungen der Gegenwart irgend einen stolzklingenden Namen zu geben und als Schlüsselverwalter der Vergangenheit ihr allein die Glorie höchster Bedeutung zuzuschreiben. Diese Einsicht von Rosenkranz und sein Streben, den Begriff stets frisch zu erhalten durch immer neue Bewährung, räumen ihm einen hervorragenden Platz unter den Philosophen ein. Ebenso gerüstet zur Abwehr weiter drängender Entwickelungen, ohne ihr eingehendes Verständniß für eine Befleckung der speculativen Selbstgenugsamkeit zu halten, wie zum inneren Ausbau des Systems, das er durch die „kritischen Erläuterungen" (1840), durch die „Psychologie" (1837), eine Ausführung der Lehre vom subjectiven Geiste, welche bei Hegel einer der unvollständigsten Theile des Systems ist, durch die „Pädagogik als System" (1848) näher bestimmte und ergänzte und im „System der Wissenschaft" (1850) durch Hineinnahme aller derjenigen Momente, in denen eine berechtigte Fortentwickelung der Wissenschaft seit Hegel's Tode liegt, zu reformiren suchte, hat er überdies als Biograph Hegel's (Hegel's Leben, 1850) als ein zum Theile polemischer Commentator Schelling's (Vorlesungen über Schelling 1842) und in zahlreichen Skizzen, Schilderungen, Studien, Confessionen, selbst poetischen Versuchen eine ausgebreitete literarische Thätigkeit ausgeübt, als deren Kern stets eine feinorganisirte und edelstrebende Begabung erscheint. Mag Rosenkranz auch in Einzelnheiten zu sehr geneigt sein, für die zufällige Erscheinung ein Grundrecht des Begriffs zu reclamiren und für die individuelle Neigung und Abneigung ein speculatives Piedestal zu suchen, mag sich bei ihm das dialektische Feuer des Begriffs oft in jene bengalischen Flammen verwandeln, mit denen seine Phantasie irgend eine liebenswürdige Erscheinung verklärt: er bleibt der geistvollste Vermittler der Idee und der Wirklichkeit,

welche sie sich immer von Neuem schafft, des Weltgeistes und des Zeitgeistes, und wenn er, als der rechte Mann des Centrums, die Zeit zu begreifen suchte, was die rechte Seite verschmähte, so folgten ihm bald die Männer der Linken, welche die Zeit sogar durch die Idee zu bewegen suchten.

Dritter Abschnitt.

Die Hegelianer der jüngeren Richtung: die Kritik.

Die Auffassung der Theologie und besonders der Christologie gab den Grund her zu jener Eintheilung der Schule, welche dem constitutionellen Kammersystem entnommen ist. Der Mann, von welchem sie ausging, David Strauß aus Ludwigsburg (geb. 1808), war der Gründer und Führer der Linken, welche er durch die Behauptung, „daß die Prüfung der evangelischen Geschichte durchaus der historischen Kritik freizulassen sei", constituirte. Die freie, voraussetzungslose Kritik wurde das Banner der Hegel'schen Linken, welche damit nicht aus dem Systeme heraustrat, sondern den Sinn seines Begründers offenbar besser traf, als die Rechte und das Centrum; denn es war Hegel nirgends eingefallen, die evangelische Geschichte durch die Idee der Einheit göttlicher und menschlicher Natur verbürgen zu wollen, worin schon eine gänzliche Verkehrung seines Standpunktes liegt. Wie hätte Hegel die Idee zum Bürgen eines zufälligen Geschehens in der Zeit machen, ihr gegenüber dem einzelnen Factum eine solche secundäre Stellung einräumen können? Noch ferner lag es ihm offenbar, eine einzelne Erscheinung zum Träger der Realität der Idee zu machen und sie in eine Ausnahmestellung zu versetzen, ohne anderen Grund, als um den theologischen Voraussetzungen gerecht zu werden? Strauß steht mit seinem „Cultus des Genius" noch weiter rechts als Hegel, welcher die Individuen in den Dienst des Weltgeistes und der Vernunft giebt, die sich des Geistes und selbst der Leidenschaften der Einzelnen zur Erreichung ihrer Zwecke bedient. Nur in der „Aesthetik" giebt Hegel eine Entwickelung des Genies, und das Uebertragen dieses Begriffes auf die religiöse Sphäre wird durch die Autorität Hegel's nirgends gerechtfertigt. Die Kritik,

welcher Strauß im „Leben Jesu" (2 Bde. 1835—36) die evangelische Geschichte unterwirft, hat zwar ihre Antecedentien sowohl im Hegel'schen Systeme, als auch in den mythischen Auslegungsversuchen, welche Bauer, de Wette und andere Theologen auf das alte Testament und vereinzelte Stellen des neuen angewendet; sie war aber mit solcher Consequenz des Denkens, mit solcher Solidität historischer Studien, mit solchem Ernste und solcher Unerschütterlichkeit durchgeführt, daß sie in den weitesten Kreisen großes Aufsehen erregte und nicht nur die Stuttgarter Lärmtrommel Wolfgang Menzel und die Berliner Glaubenstrompete Hengstenberg, sondern auch die Züricher Bauern zu thatkräftiger Opposition wachrief. Strauß's „Leben Jesu" ist eine Auffassung der biblischen Geschichte, welche sich nach ihrer Methode die kritische, nach ihrem Ergebnisse die mythische nennt. Die heilige Geschichte, ein Geschehen, in welchem das Göttliche ohne Vermittelung in das Menschliche hereintritt, die Ideeen sich unmittelbar verkörpert zeigen, verliert mit der fortschreitenden Bildung der Völker ihre Wahrscheinlichkeit; denn Bildung ist überhaupt Vermittelung und wird sich in ihrem Fortschritte immer deutlicher der Vermittelungen bewußt, welche die Idee zu ihrer Verwirklichung bedarf. Sie spricht ihre Abweichung von den alten Religionsurkunden dahin aus: „das Göttliche kann nicht so (theils überhaupt unmittelbar, theils noch dazu roh) geschehen sein, oder das so Geschehene kann nicht Göttliches gewesen sein". Die neue Bildung verblendet sich nicht gegen diese Differenz, wenn sie unbefangen ist, sondern gesteht, bei der Auslegung der Urkunden, offen ein, daß sie das, was jene alten Schriftsteller erzählen, anders ansieht, als diese selbst es angesehen haben. Die allegorische Auslegung des Alten und Neuen Testaments (Origenes) hielt das Göttliche fest, leugnete aber, daß es sich in dieser unmittelbaren Weise geschichtlich verwirklicht habe; der Naturalismus der Deisten des 17. und 18. Jahrhunderts (Bolingbroke, Morgan, Woolston, der Wolfenbüttler Fragmentist) giebt eher den geschichtlichen Hergang zu, den er aber nicht als einen göttlichen, sondern als einen menschlichen auffaßt. So wurden in feindseliger Weise die Subjecte der biblischen Geschichte für schlechte und betrügerische Menschen angesehen. Im Gegensatze hierzu entkleidete der Rationalismus (Paulus) diese Subjecte zwar ihrer Göttlichkeit, gestand ihnen

aber dafür die reine Menschheit ungeschmälert zu. Die mythische Auffassungsweise der heiligen Geschichte wurde nun von Strauß rein und in gehörigem Umfange, d. h. bei allen Erzählungen, welche eine buchstäblich historische Wahrheit nachweisbar nicht enthalten können, auf die evangelische Geschichte angewendet. Für den Standpunkt der Religion ist nach Strauß das Mythische wesentlich und nothwendig; denn die Religion hat das Bewußtsein desselben absoluten Inhalts, wie die Philosophie, aber nicht in der Form des Begriffes, sondern der Vorstellung. Die Vorstellung aber, selbst auf der Stufe, wo sich das Bewußtsein zum Gedanken des Göttlichen erhoben hat, betrachtet Gottes Lebendigkeit und Wirksamkeit nur unter der Form einer Reihe göttlicher Thaten und glaubt andererseits, das natürliche Geschehen und das menschliche Thun nur durch Annahme göttlicher Wirkungen und Wunder in demselben zu religiöser Bedeutung erheben zu können. Strauß macht keinen Unterschied in der Auffassung der christlichen und profanen Mythologie und nimmt den Satz Ottfried Müller's als Grundlage seiner Ausführungen an, „daß dem Mythus kein individuelles Bewußtsein, sondern ein höheres, allgemeines Volksbewußtsein (Bewußtsein einer religiösen Gemeinde) zu Grunde liege". Die Absichtlichkeit der Erfindungen ist, wenn nicht ganz ausgeschlossen, doch nur auf poetische oder religiös-pragmatische Bearbeitungen der alten Sagen beschränkt. Unter „evangelischem Mythus" versteht Strauß eine auf Jesus mittelbar oder unmittelbar sich beziehende Erzählung, welche wir nicht als Abdruck einer Thatsache, sondern als Niederschlag einer Idee seiner frühesten Anhänger betrachten dürfen. Der Mythus ist theils rein für sich die Substanz der Erzählung, theils nur eine Accidenz an wirklicher Geschichte. Bei einzelnen kleinen Partieen waltet das Sagenhafte vor, oder man muß willkürliche Zuthaten des Schriftstellers annehmen. Die messianische Entwickelung, welche schon lange vor Jesu Zeit im israelitischen Volke erwachsen, durch mehrere Momente bestimmt und umschrieben war, wurde für die Evangelien eine Hauptquelle der mythenbildenden Idee. Man würde sich sehr irren, wenn man in dieser Auffassung von Strauß eine Abweichung von den Hegel'schen Principien erblicken wollte. Er selbst behauptet in seinen „Streitschriften", daß eine Kritik der evangelischen Geschichte in seinem Sinne durch Hegel's allgemeine Grundsätze nicht ausgeschlossen werde,

wenngleich die Ansicht Hegel's über die Person und Geschichte Jesu an großer Unbestimmtheit leide. Hegel hatte behauptet, „daß man, was das blos Geschichtliche, Endliche, Aeußerliche betrifft, die heiligen Schriften wie profane Schriften betrachten kann". Damit machte Strauß Ernst, obgleich erst Bruno Bauer die letzte Consequenz dieser Behauptung zog. „Das Leben Jesu" gehört in seiner sorgfältigen, einzelnen Ausführung, welche nicht blos die Evangelien, sondern auch alle früheren Auslegungsversuche kritisirt, der Theologie an, und nur die Schlußabhandlung des Werkes ist wieder von philosophischer Bedeutung, indem Strauß hier die kritisch aufgelösten Elemente der Geschichte durch den geistigen Inhalt der Christologie zu ersetzen sucht. Er findet den Schlüssel zu ihr darin, daß als Subject der Prädicate, welche die Kirche Christo beilegt, statt eines Individuums eine Idee, aber eine reale, nicht Kantisch unwirkliche gesetzt werde. Diese Idee ist die Idee der Gattung, der Menschheit. Die Idee der Einheit göttlicher und menschlicher Natur ist in unendlich höherem Sinne eine reale, wenn ich die ganze Menschheit als ihre Verwirklichung begreife, als wenn ich einen einzelnen Menschen als solche aussondere. Es ist gar nicht die Art, wie die Idee sich realisirt, in ein Exemplar ihre ganze Fülle auszuschütten und gegen alle Anderen zu geizen, in jenem Einen sich vollständig, in allen Uebrigen aber nur immer unvollständig abzudrücken, sondern in einer Mannigfaltigkeit von Exemplaren, im Wechsel sich setzender und wieder aufhebender Individuen liebt sie ihren Reichthum auszubreiten. So wird die Apotheose des Gottmenschen zu einer Apotheose der Menschheit, als der Vereinigung beider Naturen, des menschgewordenen Gottes; und der absolute Inhalt der Christologie ist aus den Trümmern seiner geschichtlichen Form herausgerettet. Später suchte indeß Strauß sowohl in den „Streitschriften" (1837), die sich durch die maßvolle Gedrungenheit eines Lessing'schen Styls auszeichneten und die Gegner seines Werkes, besonders Wolfgang Menzel, mit seltener polemischer Gewandtheit aus dem Sattel hoben, als auch in seinem Aufsatze: „Ueber das Vergängliche und Bleibende im Christenthum", den er in die dritte Auflage des Lebens Jesu aufnahm, den Standpunkt der Schlußabhandlung wesentlich zu modificiren und sich der Ansicht von Rosenkranz zu nähern. Alle die verschiedenen Richtungen, in welche der Reichthum des göttlichen

Lebens in der Menschheit sich auseinandersetzt — Kunst, Wissenschaft — werden, wie Strauß hier behauptete, durch große Individuen vertreten. Insbesondere ist auf dem Felde der Religion, wenigstens innerhalb des monotheistischen Gebietes, alle eigenthümliche Gestaltung an hervorragende Persönlichkeiten geknüpft. Das Christenthum kann keine Ausnahme von diesem Typus machen; die gewaltigste geistige Schöpfung kann nicht ohne nachweisbaren Urheber, nicht das bloße Ergebniß des Zusammenstoßes zerstreuter Kräfte und Ursachen sein. Jesus tritt daher in die Kategorie der hochbegabten Individuen, welche auf den verschiedenen Lebensgebieten die Entwickelung des Geistes in der Menschheit zu höheren Stufen zu erheben berufen sind, Individuen, welche wir auf den außerreligiösen Feldern, namentlich auf denen der Kunst und Wissenschaft, als Genies zu bezeichnen pflegen. Unser Verhältniß zu Jesu würde also als ein Cultus des Genius zu betrachten sein. Dadurch steht Jesus indeß noch nicht über allen anderen Individuen, sondern nur in einer Linie mit den hervorragendsten unter diesen, mit einem Homer, einem Moses, einem Cäsar, einem Raphael. Da indeß das Gebiet der Religion das vornehmste von allen ist, in denen sich die schöpferische Kraft des Genies entfalten kann, und Christus innerhalb dieses Gebietes, als Urheber der höchsten Religion, die übrigen Religionsstifter weit überragt, so steht er allerdings einzig und unerreicht in der Weltgeschichte da. Diese Concessionen, welche in schöngeistiger Färbung alsbald von den Enthusiasten der Theecirkel angenommen wurden, sodaß der Cultus des Genius eine kurze Zeit lang für einen Glaubensartikel des modernen Bewußtseins galt, konnten von Strauß nicht lange aufrechterhalten werden. Schon in seinem zweiten Hauptwerke, der Dogmatik („die christliche Glaubenslehre in ihrer geschichtlichen Entwickelung und im Kampfe mit der modernen Wissenschaft". 2 Bde. 1840 bis 1841), verlautet Nichts mehr von ihnen; sie stellt im Gegentheile den Unterschied von Strauß und der älteren Hegel'schen Schule auf's Entschiedenste fest. Weder Marheineke noch Daub hatten die Geschichte des Dogma in einer durchgreifenden Weise berücksichtigt; Hegel selbst ging von der Voraussetzung aus, daß das religiöse Dogma den gleichen Inhalt habe, wie der philosophische Gedanke. Nach beiden Seiten hin markirt sich der Standpunkt von Strauß als ein wesentlich anderer

Zunächst behauptet er, „daß „die wahre Kritik des Dogma seine Geschichte sei, eine objective, sich im Laufe der Jahrhunderte vollziehende Kritik, die der heutige Theologe nur begreifend zusammenzufassen hat." Ein Dogma löst sich auf und bildet sich um in das andere; die große Menge von Erklärungs- und Vermittelungsversuchen, welche die Widersprüche des Dogma aufzulösen strebten, aber natürlich erfolglos blieben, sind der eigene Auflösungsproceß der Dogmatik, der zuletzt in die philosophischen Ideeen der modernen Philosophie münden mußte. Die moderne Wissenschaft, deren Verträglichkeit und Einheit mit dem Dogma die ältere Schule behauptet und Hegel selbst wenigstens in Pausch und Bogen angenommen hat, tritt bei Strauß in offenbaren Gegensatz mit der Glaubenslehre; oder vielmehr, sie macht ihre Autonomie gegenüber den einzelnen Satzungen geltend. Strauß würdigt die Bedeutung dieses Kampfes vollkommen; er sagt: „daß in dem Kampfe dieser Gegensätze die bisherigen confessionellen Unterschiede, selbst der des Katholicismus und Protestantismus, zu gänzlicher wissenschaftlicher Bedeutungslosigkeit zusammenschwinden". Indem Strauß der Wissenschaft „das Recht und Urtheil über dasjenige, was der Geist als ein durch ihn selbst Gesetztes erkennt", zuspricht, hebt er die Autorität des Dogma auf und setzt die Autorität der Wissenschaft an dessen Stelle. Er erklärt die Entgegensetzung von Speculation und Dogma für eine absolute, ohne zu leugnen, „daß auch die Vernunft ihren Samen in den Boden der Religion streue, und daß, wenn die Religionen und Kirchen sich um Hülsen gestritten, es Hülsen der Wahrheit gewesen seien". Der genetische Gang, den Strauß bei der Darstellung jedes einzelnen Dogma nimmt, ist nun folgender: Ursprünglich ist das Dogma in unbestimmter, naiver Fassung in der Schrift niedergelegt; bei der Analyse und näheren Bestimmung tritt die Kirche in Gegensätze auseinander; dann erfolgt die kirchliche Fixirung im Symbol, und das Symbol wird zur Dogmatik ausgearbeitet; der Dogmatik tritt die Kritik gegenüber, indem „das Subject sich aus der Substanz seines bisherigen Glaubens herauszieht und diese als seine Wahrheit negirt, weil ihm, wenn auch zunächst nur an sich und in unentwickelter Form, eine andere Wahrheit aufgegangen ist". Die Resultate dieser dogmatischen Kritik stellen dem außerweltlichen Gotte den immanenten Proceß der Idee, den göttlichen Eigenschaften die in der Welt liegenden

Weltgesetze, der ascetischen Moral oder Glaubensheiligkeit das natürliche Verhalten des Menschen zur sittlichen Ordnung, deren Glied er ist, dem Cultus die Speculation, der Kirche den Staat gegenüber. Sowohl die Kritik der religiösen Geschichte, wie die Kritik des Dogma und seiner Geschichte wurden der Ausgangspunkt weitergehender Richtungen. Dem „Leben Jesu" folgte die „Kritik der Synoptiker" von Bauer; „der Glaubenslehre" war schon das „Wesen des Christenthums" von Feuerbach vorausgegangen.

Bruno Bauer aus Eisenberg in Sachsen-Altenburg (geb. 1809), war in den „Berliner Jahrbüchern" als ein Gegner von Strauß aufgetreten und hatte „das Leben Jesu" einer Kritik unterzogen, deren Vornehmheit in dem Scholasticismus der älteren Schule Hegel's wurzelte. Strauß hatte dagegen in den „Streitschriften" Bruno Bauer mit einer vernichtenden Polemik angegriffen und erklärt, daß ihm bei diesen abenteuerlichen Deductionen zu Muthe sei, wie dem Faust in der Hexenküche, als höre er einen ganzen Chor von hunderttausend Narren sprechen. Bruno Bauer hatte indeß bald mit der Entwickelungsfähigkeit, die ihn auszeichnet, Strauß überflügelt und in seiner „Kritik der evangelischen Geschichte der Synoptiker" (2 Bde. 1841) den Verfasser des „Lebens Jesu" selbst für einen in der Orthodoxie Befangenen erklärt. Nach dem Vorgange von Weiße und Wilke, welche in einer kritisch-philosophischen Exegese der Evangelien nachgewiesen, daß Marcus eigentlich der Urevangelist sei, der von den Anderen benutzt und abgeschrieben worden, und daß sein Evangelium schriftstellerischen Ursprungs sei, nicht die Copie eines mündlichen Evangeliums, sondern künstliche Composition, — nach dem Vorgange dieser nur auf die Form der Evangelien, nicht auf ihren Inhalt bezüglichen Untersuchungen unternahm es Bruno Bauer, den Maßstab so wichtiger, kritischer Entdeckungen auch an den Inhalt selbst anzulegen und zu prüfen, ob er ebenfalls schriftstellerischen Ursprungs und eine Schöpfung des Selbstbewußtseins sei. Nur die Philosophie des Selbstbewußtseins ist die richtige Grundlage für die Auffassung der evangelischen Geschichte. Hiermit tritt Bruno Bauer entschieden dem Standpunkte von Strauß, dem Standpunkte der geheimnißvollen Substanz entgegen, welcher sich bei einer unbestimmten Allgemeinheit beruhigt und den Bildungsproceß der evangelischen Geschichte

unerklärt läßt oder vielmehr nur den Schein eines solchen Processes hervorzubringen vermag. Diese Ansicht ist aber auch mysteriös, weil sie tautologisch ist. Der Satz: „die evangelische Geschichte habe in der Tradition ihre Quelle und ihren Ursprung" setzt zweimal dasselbe; denn die Substanz „ist" ihre Attribute und Moden, und die Tradition „ist" von vornherein die evangelische Geschichte. Auch orthodox ist noch diese Ansicht, und sie konnte es in dem Augenblicke, wo die Kritik zum ersten Male in durchgebildeter Allgemeinheit dem kirchlichen Standpunkte gegenübertrat, und zum letzten Male mit ihm in unmittelbare, wenn auch noch so feindliche Berührung kam — sie konnte es hier nicht anders sein. Es ist gleich transscendent, zu behaupten, die evangelische Geschichte habe sich in der Tradition gebildet, oder die Evangelisten hätten unter der Inspiration des heiligen Geistes die gegebene Geschichte niedergeschrieben. Auch jeder historische Halt fehlt der Traditionshypothese; denn vor dem Auftreten Jesu und vor der Ausbildung der Gemeinde hat, wie Bauer nachweist, der Reflexionsbegriff des Messias nicht geherrscht; es gab also damals keine jüdische Christologie, welcher die evangelische hätte nachgebildet werden können. Gegenüber dieser biblischen Kritik, die Bruno Bauer in das freie Element des Selbstbewußtseins versetzt, erscheint die frühere Kritik nur als Apologetik, als diejenige Gestalt des Bewußtseins, welche sich bei der Anerkennung eines Positiven beruhigt, ohne es untersucht und als Bestimmtheit und Werk des Selbstbewußtseins erkannt zu haben. Indem die Evangelien so nur als schriftstellerische Productionen erkannt und behandelt wurden, brauchte die Kritik keine besondere Scheu vor irgend einer unbewußten und heiligen Macht zu zeigen, als welche auf dem Standpunkte von Strauß noch die Tradition erschien. Während daher S t r a u ß in der Form seiner Kritik große Mäßigung und Ehrerbietung bewahrte und das Werk der Auflösung mit einem gewissen Schmerzenszuge, einer stillen Wehmuth über die Unerbittlichkeit der Kritik und den Widerspruch ihrer Resultate mit dem feststehenden, beseligenden Glauben der Christenheit vollzog: geht B r u n o B a u e r dagegen mit einem barschen Ungestüm an's Werk und kritisirt die Evangelien, wie Productionen schriftstellerischer Collegen in einer Literaturzeitung. Im Elemente des Selbstbewußtseins herrscht ja Gleichheit der Berechtigung und damit ein vollkommen vertraulicher Ton. Die Evangelisten

Matthäus und Lucas werden von ihm wie ungeschickte Compilatoren behandelt, welche das Urevangelium des Marcus nicht blos geplündert, sondern durch mangelhafte Auffassung entstellt haben. Während Strauß, dieser milde, feine, versöhnliche Kritiker, das verfliegende Gas der aufgelösten biblischen Geschichte noch in geistigen Flammen leuchten läßt, gilt es Bruno Bauer für einen verderblichen Stoff, der als Ferment der Vergangenheit von Bedeutung, für die Gegenwart aber werthlos und schädlich ist. Hier tritt zum ersten Male die absolute Feindlichkeit gegen das religiöse Bewußtsein auf, das als der sich selbst entfremdete Geist betrachtet wird. Die christliche Religion ist „die abstracte Religion, in welcher die Entfremdung zu einer totalen wurde, die alles Menschliche umfaßte". „Der Vampyr der geistigen Abstraction saugte der Menschheit Saft und Kraft, Blut und Leben bis auf den letzten Blutstropfen aus. Natur und Kunst, Familie, Volk und Staat wurden aufgesaugt, und auf den Trümmern der untergegangenen Welt blieb das ausgemergelte Ich, sich selbst aber als die einzige Macht, übrig. Diesem Alles verschlingenden Ich graute vor sich selbst; es wagte sich nicht als Alles und als die allgemeine Macht zu fassen, d. h. es blieb noch der religiöse Geist und vollendete seine Entfremdung, indem es seine allgemeine Macht als eine fremde sich selbst gegenüberstellte und, dieser Macht gegenüber, in Furcht und Zittern für seine Erhaltung und Seligkeit arbeitete". Doch „in der Knechtschaft unter ihrem Abbilde wurde die Menschheit erzogen, damit sie desto gründlicher die Freiheit vorbereite und diese um so inniger und feuriger umfasse, wenn sie endlich gewonnen ist. Die tiefste und fürchterlichste Entfremdung sollte die Freiheit, die für alle Zeiten gewonnen wird, vermitteln, vorbereiten und theuer machen".

Die Entwickelung dieses Radicalismus innerhalb der Theologie, noch dazu in einer so fanatischen und schlagenden Form, welche sich von der milden Gediegenheit der maßvollen Perioden eines David Strauß wesentlich unterschied, mußte die Geister befremden und bestürzen, welche sich in die Versöhnung des Denkens und Glaubens hineingelebt hatten und jetzt auf einmal gewaltsam aus solchen Illusionen aufgerüttelt wurden. Sie mußten sich fragen, ob die Keime dieser unvorhergesehenen Entwickelung schon in den Werken der anerkannten Meister des Denkens versteckt gelegen? — Daß Schelling mit großer Geringschätzung von den biblischen

Evangelien sprach, haben wir bereits früher gesehen, wie vornehm er auch über die unnütze Mühe einer so genauen und in's Einzelne gehenden Beweisführung die Achseln zucken mochte. Hegel hatte ebenfalls das Endliche und Zufällige der heiligen Bücher, d. h. eben das Geschichtliche, der Kritik preisgegeben und zwischen heiligen und profanen Schriften nach dieser Seite hin keinen Unterschied gelten lassen. Ja, selbst jene erschreckende Kategorie des selbstentfremdeten Bewußtseins, mit welcher Bruno Bauer plötzlich eine solche gigantische Kluft zwischen dem religiösen Glauben und dem freien Denken aufgethan, war der Hegel'schen Phänomenologie entnommen. Bruno Bauer versuchte nun die Uebereinstimmung dieser jüngeren Richtung mit den Lehren des Meisters in einer ironischen Form darzulegen, indem er in der Maske eines Orthodoxen über den Atheismus Hegel's jammerte. In der „Posaune des jüngsten Gerichts über Hegel den Atheisten und Antichristen" (1841) und in „Hegel's Lehre von Religion und Kunst, vom Standpunkte des Glaubens aus beurtheilt" (1842) sammelte er anonym alle Stellen aus Hegel's Werken, welche zu Gunsten dieser Uebereinstimmung zu sprechen schienen. Ohne Zweifel war die jüngere Schule tiefer in Hegel's Sinn eingedrungen, als die scholastischen Hohenpriester „der Vorstellung", die sie mit einer speculativen Frisur in die Reihe der Begriffe stellten. Demnoch hatte die metaphysische Form und der systematische Zusammenhang, den Bauer durch die Herausnahme einzelner Stellen zerriß, der Philosophie Hegel's eine Würde gegeben, welche in Bauer's heftiger Polemik vermißt werden mußte. Von den Anforderungen des politischen Liberalismus unterschied sich die Kritik durch ein Festhalten an den letzten Consequenzen des Denkens, wie Bruno Bauer in seiner Schrift: „die Judenfrage" (1847) deutlich bewies. Sowie er hier auf dem Boden des reinen Menschenthums die Fürsprecher der Juden-Emancipation selbst als emancipationsbedürftig darstellte, so kämpfte er in „die evangelische Landeskirche Preußens und die Wissenschaft" (1841) gegen die Wiederhersteller der Hierarchie und in „die gute Sache der Freiheit und meine eigene Angelegenheit" (1843) für die freie Wissenschaft, deren Interessen ihm durch seine eigene Absetzung gefährdet schienen.

Die Kritik hatte im Kampfe mit der Theologie ihre eigene Absolutheit

erkannt und bewährt. Bruno Bauer hatte schon in der Vorrede zu den Synoptikern erklärt: „die Kritik ist einerseits die letzte That einer bestimmten Philosophie, welche sich darin von einer positiven Bestimmtheit, die ihre wahre Allgemeinheit noch beschränkt, befreien muß, und darum andererseits die Voraussetzung, ohne welche sie sich nicht zur letzten Allgemeinheit des Selbstbewußtseins erheben kann". Diese Erhebung in den reinsten Aether des Selbstbewußtseins hatte also das Niederreißen aller Schranken zur Voraussetzung; jeder Standpunkt galt der Kritik für vernichtet, sobald sie seine Schranke aufgezeigt. Aus der Hegel'schen Methode wurde ein Moment, das dialektische, isolirt, und alle Gestalten des Geistes mußten in den fortgehenden Fluß der Idee untertauchen und untergehen. Was aber der Hegel'sche Proceß des Weltgeistes an Jahrhunderte vertheilt, das machte das einzelne kritische Selbstbewußtsein in Tagen und Wochen in rapidester Entwickelung durch. Es war ein geistiges Wettrennen kritischer Jockeys, und Jeder fühlte sich als Sieger, der den Anderen nur um eine Nasenlänge schlug. Der Wirbel des „Vorwärts" hatte die Geister ergriffen. „Die Todten reiten schnell", sagte damals Professor Huber im Janus. In der That hatte diese tolle Lebendigkeit, dieser rastlose Taumel nur den Schein des Lebens; es waren todte Begriffsschemen, welche diese wilde Jagd veranstalteten. Der Berliner Volksgeist, dem die kritische Impertinenz angeboren, war ein geeigneter Träger dieser sich überstürzenden Entwickelungen. Die Kritik erhob nur den Alles auflösenden Volkswitz in eine höhere Sphäre. Es war die Raserei der Emancipation, die sich auch im Cynismus des praktischen Lebens, im Vereine der „Freien", kundthat. Jede Institution des Staats und der Gesellschaft hatte ihre leicht nachweisbare Schranke; — damit war sie beiseite geworfen. Wo selbst der freieste Geist etwas Festes gestalten wollte: gleich wurde es kritisch aufgelöst, und der arme, beschränkte Marodeur erlag dem allgemeinen Bedauern. In „den norddeutschen Blättern", an denen Köppen, Frankl, Opitz u. A. mitarbeiteten, machte diese Kritik ihre Sturm- und Drangepoche durch, welche wunderbarerweise selbst lyrische Blasen warf, obschon die Poesie für die Kritik doch nur eine Summe von Beschränktheiten war. Einzelne Reminiscenzen aus der französischen Revolution gaben dem lärmenden Pathos dieser Kritik einen imponirenden, geschichtlichen Hinter-

grund. „Die Charlottenburger Literaturzeitung" (2 Bde. 1843—44) dagegen, an welcher außer den Gebrüdern Bauer auch Jungnitz und Szeliga mitarbeiteten, war überaus dürr und dürftig, eine Kritik der Interjectionen! Diese Kritiker wurden so bequem, daß sie nur den Inhalt der angeführten Schriften auszogen und mit ihren Ausrufungszeichen begleiteten, was natürlich Jedem, der nicht schon von vornherein ihren Standpunkt einnahm, unverständlich bleiben oder lächerlich erscheinen mußte; denn welche Ansicht oder Behauptung wäre vor den Ausrufungszeichen der Charlottenburger Kritiker sicher geblieben! Gegen die Trinität der Gebrüder Bauer und ihre unfehlbare Absolutheit wandten sich die Socialisten Engel und Marx in ihrer „heiligen Familie oder Kritik der kritischen Kritik" (1845) mit vielem Witze, in gereiztem Tone, nicht ohne scharf die Einseitigkeit dieser Richtung zu geißeln, aber selbst in einseitigen Beglückungssystemen befangen.

An die Kritik der biblischen Schriften, welche noch später durch die „Kritik der Evangelien und die Geschichte ihres Ursprungs" (2 Bde. 1850—51), die „Apostelgeschichte" (1850) und die „Kritik der paulinischen Briefe" (1852) ergänzt wurden, reihte Bruno Bauer jetzt historische und zeithistorische Werke, in denen die gleiche voraussetzungslose Kritik die profane Geschichte darzustellen suchte. Der höchste Grad der Objectivität sollte darin bestehen, daß die Ereignisse und die Gedankenmotive, aus denen sie hervorgingen, sich selbst in ihrer eigenthümlichen Dialektik vor unseren Augen entwickeln, kurz, daß die Methode Hegel's ohne weitere Modificationen auf die Geschichtsschreibung angewendet wurde. Dadurch bekamen diese Geschichtswerke etwas Nüchternes und Schematisches; das frische Blut der Persönlichkeiten und Begebenheiten pulsirte nicht in ihnen; es fehlte der Reichthum individueller Züge, und die scheinbare Unbefangenheit der Darstellung verleugnete nicht die Absicht, die Geschichte unter ganz bestimmte Gesichtspunkte zu rücken, die bei der Anordnung der Begebenheiten maßgebend waren. Dies gilt besonders von den „Denkwürdigkeiten zur Geschichte der neueren Zeit seit der französischen Revolution" (12 Thle. 1843 bis 1844), welche Bruno Bauer im Vereine mit seinem Bruder Edgar und Jungnitz herausgab. Bedeutender ist „die Geschichte der Politik, Cultur und Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts"

(4 Bde. 1843—45), in welcher Bauer sowohl die einzelnen Freidenker dieser Zeit vortrefflich charakterisirte, als auch eine Kritik der Gegenwart nach seinen eigenthümlichen Principien vorbereitete. Die Geschichte unserer Zeit schien ihm eine Geschichte der Massenbewegungen, welche durch die Aufklärung hervorgerufen worden und deshalb alle den Stempel der Halbheit, Flachheit und Resultatlosigkeit trugen, welche schon in den leitenden Gedanken lagen und überdies durch den nothwendig verflachenden Charakter der „Masse" befördert wurden. Die Kritik trat nun der „Masse" gegenüber als die begreifende Macht. Das Jahr 1848 mit seinen großen Anläufen und rasch scheiternden Bewegungen gab der Kritik einen willkommenen Anhalt für ihre „immanente" Beweisführung, die sich indeß viel zu sehr an die „Stichwörter" der Zeitungen und Programme hielt und die Macht der Thatsachen und den Einfluß der lebendigen Persönlichkeit und der individuellen Erscheinung ignorirte. „Die Geschichte der Parteikämpfe in Deutschland während der Jahre 1842—46" (3 Bde. 1847) war vorzugsweise eine Kritik der confessionellen und constitutionellen Bewegungen und der Formeln, in welche sie von den Zeitungen zusammengefaßt wurden. „Die bürgerliche Revolution in Deutschland" (1849) und der „Untergang des Frankfurter Parlaments" (1849) weisen die Schranken der jüngsten Bewegung mit scharfer, kritischer Analyse nach. Diese Bewegung hatte die Masse der deutschen Nation nach der Ansicht unseres Kritikers in geistiger Auflösung gezeigt, unfähig, die zersetzten Bildungselemente in irgend einer Organisation zu bewältigen. So stellte er mit großer geschichtlicher Perspective, aber offenbar durch unberechtigte Analogieen verleitet, dem untergehenden Germanenthume Rußland als eine urkräftige Nation gegenüber („Rußland und das Germanenthum" 1852), in deren Händen die Zukunft Europas ruhe. Er vergaß dabei, daß die russische Nation, wenn auch durch die Einheit des Glaubens und durch die politische Energie der Leitung zusammengehalten, doch in ihren obersten Schichten von der europäischen Hypercultur und allen ihren Auswüchsen ergriffen ist, während die unteren Volksklassen durch barbarische und unfreie Verhältnisse in der Entfaltung ihrer Kraft gehemmt werden.

Bruno Bauer ist eine geistige Persönlichkeit von ausgeprägter

Physiognomie. Eine bedeutende Energie des Denkens vereinigt sich bei ihm mit einer vollkommenen, von allen Rücksichten freien Uneigennützigkeit des Charakters. Seine terroristische Kritik, eine unleugbare, wenn auch einseitige Consequenz der Hegel'schen Philosophie, tritt mit dem Anspruche auf, die höchste und unfehlbare geistige Instanz zu sein. Jede Halbheit fällt unter ihrer Guillotine, ihr Styl ist der Styl der Conventsdecrete und des Revolutionstribunals: kurz, schlagend, vernichtend. Doch der freud- und lieblose Standpunkt, der die Geschichte nur als einen geistigen Verwesungsproceß zu betrachten scheint oder sich wenigstens mit dämonischem Hohne daran freut, in allem Bestehenden den Keim des Todes nachzuweisen, alles Werdende und Gewordene von innen heraus zu zersetzen und das Bewußtsein der eigenen geistigen Allmacht dabei triumphirend zur Schau zu tragen, hat einen so hervorragenden Denker von jeder nationalen Wirksamkeit isolirt und seinen Schriften den Einfluß geraubt, den sie sonst als eine läuternde, kritische Macht, welche die Handelnden und Strebenden zu einsamer Besinnung zurückruft, unfehlbar haben müßten. Hierzu kommt die Verachtung, welche die „Kritik" gegen „die Masse" hegt. Die Kritik aber, in der höchsten Spitze ihrer Vereinzelung und Vereinsamung, ist doch eben Bruno Bauer, dem es beliebt, alles Irdische abzustreifen und sich so in den reinen Gedanken zu verflüchtigen. Diese olympische Stellung des kritischen Donnerers ließ sich auf die Länge nicht behaupten. Wenn er die jüngsten religiösen Bewegungen als den Wellenschlag betrachtet, den der in's Wasser geworfene Stein der philosophischen Kritik hervorgerufen, so konnte er doch nicht verhindern, daß die Masse selbst anfing, kritisch zu werden und Steine in's Wasser zu werfen. Denn die Kritik hatte ihre leicht zu handhabende Technik. Solch' ein kecker kritischer Steinschleuderer war schon Bruno's eigener Bruder, Edgar Bauer (geb. 1821), dem viele tumultuarische Eigenschaften der „Masse" angeboren waren. Die Kritik wurde in seinen Händen herausfordernd und burschikos. So in seinem Hauptwerke: „der Streit der Kritik mit Kirche und Staat" (1843), in welchem sie revolutionaire Krallen herausstreckte, die der Staat alsbald bedenklich fand. Die Kritik der „liberalen Bestrebungen in Deutschland" (2 Hefte. 1843), der sich ähnliche Schriften anschlossen, zeigte einen vornehmen und suffisanten Ton und wies nicht die geistigen

Schranken der einzelnen Persönlichkeiten nach, sondern nur die Hemmnisse der constitutionellen Praxis überhaupt. So verflachte sich die Kritik immer mehr, bis ihre leere Form von der Masse selbst gehandhabt wurde.

Vierter Abschnitt.

Die Hegelianer der jüngeren Richtung: die Anthropologie.

Die Bauer'sche Richtung verflüchtigte sich in den feinsten Spiritualismus; es war ein sensualistischer Gegenschlag nothwendig, der mit gleicher Kühnheit durch Ludwig Feuerbach aus Ansbach (geb. 1804) vertreten wird. Der Ascese des Denkens tritt hier seine Lebensfreudigkeit entgegen, der kritischen Leichenschau blos die kritische Diagnose der Krankheit, um die Fülle der Gesundheit wiederherzustellen. Die absolute Kritik gehörte im Reiche des Geistes zu „den Todten, die ihre Todten begraben", — die anthropologische war ein heiteres Symposion des Gedankens.

Ludwig Feuerbach mußte schon durch die phantasievolle Lebendigkeit und bezaubernde Frische seiner Darstellung, durch die schlagende Kraft eines sich in glänzenden Gegensätzen bewegenden Styls, durch die einfache Klarheit der Principien und die Consequenz ihrer Entwickelung, durch alle schriftstellerischen Vorzüge, die ihm eigen sind, einen größeren Einfluß gewinnen, als die kritischen Verächter der Masse mit ihrer alles Leben aussaugenden Darstellung erreichen konnten. Die Consequenz der Entwickelung in Feuerbach's epochemachendem Hauptwerke: „das Wesen des Christenthums" (1841) ist so groß, daß sie sich für den schärferen Denker in überflüssigen Wiederholungen zu erschöpfen scheint; doch gerade dies sicherte dem Werke durch seltene Verständlichkeit eine weitreichende Popularität. Hierzu kam, daß Feuerbach nicht blos eine Kritik der biblischen Geschichte und der Dogmatik gab, deren Hauptinteresse doch in das Gebiet der Theologie fällt, sondern eine Kritik des „Christenthums" überhaupt, der Religion auch in ihren Gefühlsmomenten, als einer Production des ganzen Menschen. Das Dogma war der starre Niederschlag der religiösen Vorstellung. Aus diesem Niederschlage

suchten Hegel selbst und die Althegelianer den geistigen Gehalt zu entbinden; sie fanden das Wesen der Religion in der Dogmatik erschöpft. Auch Strauß, welcher die freie Wissenschaft dem Dogma feindlich gegenüberstellte, bewegte sich nicht über die Linien hinaus, welche die Glaubenssatzungen umschlossen; auch er blieb im Weichbilde der Dogmatik stehen. Feuerbach dagegen kehrte zum ersten Standpunkte Schleiermacher's zurück, er faßte die Religion wesentlich auf als ein Product des menschlichen Bedürfnisses und Gefühles, als eine Projection des ganzen Menschen in ein Jenseits. So war nicht der Begriff allein das Resultat seiner Kritik, sondern das wahre Wesen des Menschen stieg, wie ein Phönix, aus der Asche der Flammen, in denen die Kritik sein jenseitiges Traumbild verzehrt.

Ludwig Feuerbach hatte sich 1828 in Erlangen mit einer Dissertation de ratione una, universali, infinita habilitirt, aber nach einigen Jahren die academische Carriere wieder aufgegeben. In einer wenig bekannten, anonymen Schrift: „Gedanken über Tod und Unsterblichkeit" (1830) griff er in Prosa und Versen in kerniger Polemik die religiösen Vorstellungen von der Fortdauer des einzelnen Individuums an. Bedeutender war seine: „Geschichte der neuen Philosophie von Bacon von Verulam bis Spinoza" (1833), in welcher er sowohl die gesammte Entwickelung der Philosophie in jener Zeit mit anschaulicher Consequenz darlegte, als auch die Denker selbst, besonders Jacob Böhme und Spinoza, mit einer, von jeder einseitigen Färbung freien, objectiven Treue charakterisirte. Die Hegel'sche Methode gewann unter seinen Händen seltene Frische und lebensvolle Verjüngung. Auf der anderen Seite bahnte er durch diese Werke, zu denen auch die „Darstellung, Entwickelung und Kritik der Leibnitz'schen Philosophie" (1837) und eine Schrift über „Pierre Bayle" (1838) zu rechnen ist, seiner eigenen Kritik der Religion den Weg.

Feuerbach war ein Schüler Hegel's. Seine eigene Philosophie entwickelte sich aus der Hegel'schen, welche ihre nothwendige Voraussetzung ist. Ueber sein Verhältniß zu Hegel spricht er sich selbst in den „deutschen Jahrbüchern" (1842. Nr. 39) mit gewohnter, schlagender Schärfe aus. „Was bei Hegel die Bedeutung des Secundären, Subjectiven, Formellen hat, das hat bei mir die Bedeutung des Primitiven,

Objectiven, Wesentlichen. Hegel identificirt die Religion mit der Philosophie, ich hebe ihre specifische Differenz hervor; Hegel betrachtet die Religion nur im Gedanken, ich in ihrem wirklichen Wesen; Hegel findet die Quintessenz der Religion nur im Compendium der Dogmatik, ich schon im einfachen Acte des Gebets; Hegel objectivirt das Subjective, ich subjectivire das Objective. Hegel stellt die Religion dar als das Bewußtsein eines andern, ich als das Bewußtsein des eigenen Wesens des Menschen. Hegel setzt darum das Wesen der Religion in den Glauben, ich in die Liebe; Hegel verfährt willkürlich, ich nothwendig; Hegel unterscheidet, ja trennt den Inhalt, den Gegenstand der Religion von der Form, von dem Organ; ich identificire Form und Inhalt, Organ und Gegenstand."

Alle Theologie ist Anthropologie — dieser Satz ist die Grundlage und das Resultat des Feuerbach'schen Wesens des Christenthums. Die Religion beruht auf dem wesentlichen Unterschiede des Menschen vom Thiere. Dieser wesentliche Unterschied ist das Bewußtsein und zwar das Bewußtsein des Wesens, der Gattung, des Selbstbewußtseins. Die Religion im Allgemeinen, als identisch mit dem Wesen des Menschen, ist identisch mit dem Selbstbewußtsein. Bewußtsein im strengen Sinne und Bewußtsein des Unendlichen ist identisch; beschränktes Bewußtsein ist kein Bewußtsein. Im Bewußtsein des Unendlichen ist dem Bewußten die Unendlichkeit des eigenen Wesens Gegenstand. Das Wesen des Menschen, die eigentliche Menschheit im Menschen, wird constituirt durch Vernunft, Wille, Herz. Sie sind die den Menschen bestimmenden, beherrschenden Mächte: göttliche, absolute Mächte. Der Mensch ist Nichts ohne Gegenstand; aber der Gegenstand, auf welchen sich ein Subject wesentlich nothwendig bezieht, ist nichts Anderes, als das eigene, aber gegenständliche Wesen dieses Subjects. Das absolute Wesen des Menschen ist sein eigenes Wesen. Die Macht des Gegenstandes über ihn ist die Macht seines eigenen Wesens. So ist die Macht des Gegenstandes des Gefühls die Macht des Gefühls, die Macht des Gegenstandes der Vernunft die Macht der Vernunft, die Macht des Gegenstandes des Willens die Macht des Willens selbst. Alles daher, was im Sinne der hyperphysischen, transscendenten Speculation und Religion nur die Bedeutung des Secundären, des Subjectiven, des Mittels, des Organs hat: das hat im Sinne der Wahrheit die Bedeutung des Primitiven, des Wesens, des Gegen=

standes selbst. Was subjectiv die Bedeutung des Wesens: das hat eben damit auch objectiv die Bedeutung des Wesens. Der Mensch kann nun einmal nicht über sein wahres Wesen hinaus.

Bei dem religiösen Gegenstande fällt das Bewußtsein mit dem Selbstbewußtsein unmittelbar zusammen. Deshalb gilt hier ohne alle Einschränkung der Satz: „der Gegenstand des Subjects ist nichts Anderes, als das gegenständliche Wesen des Subjects selbst.“ Das Bewußtsein Gottes ist das Selbstbewußtsein des Menschen. Die Religion ist die erste indirecte Selbstkenntniß. Der Mensch verlegt sein Wesen zuerst außer sich, ehe er es in sich findet. Das erkennt jede Religion bei der früheren an; jeder Religion ist die frühere Götzendienst. Der Denker weist nach, daß dies das Wesen der Religion überhaupt, mithin jeder Religion ist. Die Religion ist das Verhalten des Menschen zu seinem Wesen, aber zu seinem Wesen als zu einem andern Wesen. Das göttliche Wesen ist nichts Anderes, als das menschliche Wesen, das Wesen des Menschen, gereinigt, befreit von den Schranken des individuellen Menschen, verobjectivirt d. h. angeschaut und verehrt als ein anderes, von ihm unterschiedenes, eigenes Wesen; alle Bestimmungen des göttlichen Wesens sind darum Bestimmungen des menschlichen Wesens. Von den Prädicaten giebt man dies wohl zu, nicht aber vom Subject dieser Prädicate; doch die Nothwendigkeit des Subjects liegt nur in der Nothwendigkeit des Prädicats. Was das Subject ist, das liegt nur im Prädicat. Das Prädicat ist die Wahrheit des Subjects, das Subject nur das personificirte, das existirende Prädicat. Subject und Prädicat unterscheiden sich nur wie Existenz und Wesen. Die Negation der Prädicate ist daher die Negation des Subjects. Keineswegs aber ist die Negation des Subjects auch zugleich nothwendig die Negation der Prädicate an sich selbst. Die Prädicate haben eine innere, selbstständige Realität. Nicht die Eigenschaft der Gottheit, sondern die Göttlichkeit oder Gottheit der Eigenschaft ist das erste wahre göttliche Wesen. Also das, was der Theologie und Philosophie bisher für Gott, für das Absolute, Unendliche galt, das ist nicht Gott; aber das, was ihr nicht für Gott galt, das gerade ist Gott — d. i. die Eigenschaft, die Qualität, die Bestimmtheit, die Wirklichkeit überhaupt. Mit diesen Sätzen geht Feuerbach nun an die Analyse der Religion selbst, deren wahres Wesen er, nach dem Nachweise ihrer inneren Wider-

sprüche aufbewahrt. So gliedert sich das Wesen des Christenthums in einen positiven und einen negativen Theil. Der erste entwickelt die Religion in ihrem wahren d. i. anthropologischen Wesen, der zweite polemisirt gegen ihr unwahres d. i. theologisches Wesen. Denn wie die Wahrheit der Religion darin liegt, daß sich der Mensch in ihr zu seinem eigenen Wesen verhält, so liegt ihre Unwahrheit darin, daß er sich zu seinem Wesen als zu einem andern, von ihr unterschiedenen, ja entgegengesetzten verhält. Das ist der Grund der Widersprüche, die nur mit ihm selbst aufgehoben werden. In dem positiven Theile entwickelt Feuerbach Gott als das objective Wesen des Verstandes, als das gegenständliche Wesen der Denkkraft. Doch dieser Gott, der nur das Wesen des Verstandes ausdrückt, befriedigt darum nicht die Religion, ist nicht der Gott der Religion. Auch Gott als moralisch vollkommenes Wesen, als welches er nur die realisirte Idee, das erfüllte Gesetz der Moralität, das als absolutes Wesen gesetzte moralische Wesen des Menschen ist, giebt dem Menschen nur das Bewußtsein seines Nichtigkeitgefühls. Er erlöst sich davon nur, indem er sich des Herzens, der Liebe, als der absoluten Macht bewußt wird, das göttliche Wesen nicht nur als Gesetz, als menschliches Wesen, als Verstandeswesen, sondern vielmehr als ein liebendes, herzliches, selbst subjectiv menschliches Wesen anschaut. Gott als Liebe, als Herzenswesen, ist das Geheimniß der Incarnation. In der Liebe Gottes zum Menschen wird die Liebe des Menschen zu sich selbst vergegenständlicht, angeschaut als die höchste objective Wahrheit. Ebenso ist das Geheimniß des leidenden Gottes das Geheimniß der Empfindung, oder die Empfindung ist absoluten göttlichen Wesens. Das Geheimniß der Trinität ist der einfache Gedanke, daß nur gemeinschaftliches Leben wahres, in sich befriedigtes, göttliches Leben ist. Das Gebet ist der mit der Zuversicht in seine Erfüllung geäußerte Wunsch des Herzens, das Wunder ein realisirter supranaturalistischer Wunsch, der Glaube die unendliche Selbstgewißheit des Menschen, die zweifellose Gewißheit, daß sein eigenes subjectives Wesen das objective absolute Wesen ist. Die Auferstehung Christi ist das befriedigte Verlangen des Menschen nach unmittelbarer Gewißheit von seiner persönlichen Fortdauer nach dem Tode — die persönliche Unsterblichkeit als eine sinnliche, unbezweifelbare Thatsache. Der Glaube an die persönliche Unsterblichkeit geht mit Nothwendigkeit aus dem höchsten

Princip des Christenthums hervor, aus der unmittelbaren Einheit der Gattung und Individualität, denn das Individuum hat im Christenthume die Bedeutung des absoluten Wesens.

In dem zweiten, negativen Theile zeigt Feuerbach die Widersprüche, welche dadurch entstehen, daß die Phantasie Wesen und Bewußtsein auseinanderfallen läßt, in der Existenz Gottes, in der Offenbarung, in dem Wesen Gottes, in der speculativen Gotteslehre, in der Trinität und den Sacramenten auf. Nur die Einheit von Wesen und Bewußtsein ist Wahrheit. Der Mensch kann sich nur über die Schranken seiner Individualität erheben, aber nicht über die Gesetze, die positiven Wesensbestimmungen der Gattung; er kann kein anderes Wesen als absolutes Wesen denken, ahnen, vorstellen, fühlen, glauben, wollen, lieben und verehren als das Wesen der menschlichen Natur.

Hegel löste die Vorstellung in den Begriff auf; ihm war die Religion eine unfertige, in der Sphäre der Vorstellung erstarrte Philosophie, die er mit seiner Dialektik flüssig zu machen suchte. Feuerbach nimmt eine entschieden praktische Wendung. Ihm ist die Wahrheit der Theologie die Ethik, die Wahrheit der Religion die Moral. „Ist das Wesen des Menschen das höchste Wesen des Menschen, so muß auch praktisch das höchste und erste Gesetz die Liebe des Menschen zum Menschen sein. Homo homini deus est. Die Ethik ist an und für sich selbst eine göttliche Macht. Die moralischen Verhältnisse sind per se wahrhaft religiöse Verhältnisse. Das Leben ist überhaupt in seinen wesentlichen substantiellen Verhältnissen durchaus göttlicher Natur. Alles Richtige, Wahre, Gute hat überall seinen Heiligungsgrund in sich selbst, in seiner Qualität. Heilig ist und sei die Freundschaft, heilig das Eigenthum, heilig die Ehe, heilig das Wohl jedes Menschen, aber heilig an und für sich selbst.“ Die Differenz zwischen der Religionsphilosophie von Hegel und der von Feuerbach war eine Differenz der Principien, deren weitergreifende Durchführung eine neue Philosophie begründen mußte. Diese Philosophie stellt sich, wie die Schelling'sche, der Hegel'schen als eine positive gegenüber; aber ihre Grundlage ist nicht die Positivität der Offenbarung, nicht eine „höhere“ jenseitige Erfahrung, sondern die Positivität des concreten Seins, die Erfahrung der Sinne. Sie ist ein neuer, mit allen Resultaten der Wissenschaft bereicherter Sensualismus,

dessen Erkenntnißprincip das wirkliche und ganze Wesen des Menschen ist. Da indeß dies Princip der Erkenntniß selbst das Hauptobject der Erkenntniß ist, so werden sich dem Denker hier bei der näheren wissenschaftlichen Begründung Schwierigkeiten gegenüberstellen, welche bei der resoluten Grundlegung des Systems wieder hervortreten. Diese Grundlinien entwickelt Feuerbach in den „vorläufigen Thesen zur Reform der Philosophie" (1842) und in den „Grundsätzen der Philosophie der Zukunft" (1843). Die Philosophie soll nur die Erkenntniß dessen sein, was ist, und es als ihr höchstes Gesetz, ihre höchste Aufgabe erfassen, die Dinge und Wesen so zu denken, wie sie sind. Sie geht von dem ganzen Menschen aus, vereinigt Kopf und Herz, Idealismus und Sensualismus, Denken und Anschauung, Action und Passion, Wesen und Existenz, das scholastische Phlegma der deutschen Metaphysik mit dem antischolastischen, sanguinischen Princip des französischen Materialismus und Sensualismus. Es ist die wahrhafte Existenzialphilosophie, welche das Concrete nicht in abstracto, wie die Hegel'sche, sondern in concreto, das Wirkliche in seiner Wirklichkeit, also auf eine dem Wesen des Wirklichen entsprechende Weise als das Wahre anerkennt und zum Princip und Gegenstande der Philosophie erhebt. Durch die Kritik der speculativen Philosophie sucht Feuerbach den Boden für seine Principien zu gewinnen. Ihre Methode ist die Methode der religionsphilosophischen Analyse, sie macht das Prädicat zum Subject und so, als Subject, zum Object und Princip. Die speculative Philosophie ist in letzter Instanz nur die consequente, vernünftige Theologie. Die gemeine Theologie macht den Standpunkt des Menschen zum Standpunkte Gottes, die speculative dagegen den Standpunkt Gottes zum Standpunkte des Menschen oder vielmehr des Denkens. Die wesentlichen Eigenschaften oder Prädicate des göttlichen Wesens sind die wesentlichen Eigenschaften oder Prädicate der speculativen Philosophie. Die neuere Philosophie hat das von der Sinnlichkeit, der Welt, dem Menschen abgesonderte und unterschiedene göttliche Wesen verwirklicht und aufgehoben, aber nur im Denken, in der Vernunft und zwar einer gleichfalls von der Sinnlichkeit, der Welt, dem Menschen abgesonderten und unterschiedenen Vernunft. Die Vollendung der neuen Philosophie und ihres Widerspruchs: die Negation der Theologie auf dem Standpunkte der Theologie

zu sein, ist die Hegel'sche. Sie hat das Wesen des Ich außer das Ich gesetzt, abgesondert vom Ich, als Substanz, als Gott vergegenständlicht, aber dadurch wieder — also indirect, verkehrt — die Göttlichkeit des Ich ausgesprochen, daß sie dasselbe zu einem Attribut oder zur Form der göttlichen Substanz machte: das Bewußtsein des Menschen von Gott ist das Selbstbewußtsein Gottes. Das Wesen wird hiermit Gott vindicirt, das Wissen dem Menschen; aber das Wesen Gottes ist bei Hegel in der That nichts Anderes, als das Wesen des Denkens oder das Denken, abstrahirt von dem Ich, von dem Denkenden. Das Hegel'sche „Sein" ist Sein in abstracto, ohne Objectivität, ohne Wirklichkeit, deshalb auch identisch mit dem Nichts, weil es auch nur eine nichtige Abstraction ist. Der concrete Begriff, der Begriff, welcher die Natur des Wirklichen an sich trägt, ist allerdings bei Hegel als der wahre Begriff bestimmt und damit die Wahrheit des Concreten oder Wirklichen anerkannt. Weil aber von vornherein der Begriff d. i. das Wesen des Denkens als das absolute, allein wahre Wesen vorausgesetzt ist, so kann das Wirkliche nur auf indirecte Weise, nur als das wesentliche und nothwendige Adjectivum des Begriffs anerkannt werden. Hegel negirt das Denken, nämlich das abstracte Denken, aber selbst wieder im abstracten Denken, sodaß die Negation der Abstraction selbst wieder eine Abstraction ist. Dem unterschiedslosen Sein Hegels wird das wirkliche Sein entgegengestellt werden, das so verschieden ist als die Dinge, welche sind, das „unsagbare" Sein, welches kein allgemeiner, von den Dingen abtrennbarer Begriff, sondern eins mit dem ist, was ist. Nur was wirklich, ist wahr. Das Wirkliche in seiner Wirklichkeit oder als Wirkliches ist das Wirkliche, als Object des Seins, das Sinnliche. Wahrheit, Wirklichkeit, Sinnlichkeit sind identisch. Nur durch die Sinne wird ein Gegenstand im wahren Sinne gegeben, nicht durch das Denken für sich selbst. Das mit dem Denken gegebene oder identische Object ist nur Gedanke. Das wirkliche Sein ist Object für uns, nicht nur als wirklich denkende, sondern als wirklich seiende Wesen, das Sein ist also Object des Seins und als solches Object der Anschauung, der Empfindung, der Liebe.

Die Wahrheit der Empfindung trägt also die neue, offenherzig sinnliche Philosophie, die man mit Recht einen idealistischen Sensualismus nennen könnte. Feuerbach weist den Widerspruch der alten Philosophie

nach, welche die Sinne in das Gebiet der Erscheinung verstieß und doch das Absolute, das Göttliche als den Gegenstand der Kunst bestimmte. Der Gegenstand der Kunst ist aber Gegenstand des Gesichts, des Gehörs, des Gefühls; also nicht nur das Endliche, das Erscheinende, sondern auch das wahre göttliche Wesen ist Gegenstand der Sinne, der Sinn Organ des Absoluten. Ebenso, wie mit der Kunst, ist es mit der Religion. Den Sinnen sind nicht nur äußerliche Dinge Gegenstand. Der Mensch wird sich selbst nur durch den Sinn gegeben; er ist sich selbst als Sinnenobject Gegenstand. Die Identität von Subject und Object, im Selbstbewußtsein nur abstracter Gedanke, ist nur in der sinnlichen Anschauung des Menschen vom Menschen Wahrheit und Wirklichkeit. Die Unterschiede zwischen Wesen und Schein, Grund und Folge, Substanz und Accidenz, Nothwendig und Zufällig, Speculativ und Empirisch begründen nicht zwei Reiche oder Welten — eine übersinnliche, welcher das Wesen, und eine sinnliche Welt, welcher der Schein angehört —, sondern diese Unterschiede fallen innerhalb des Gebietes der Sinnlichkeit selbst. Raum und Zeit sind keine bloßen Erscheinungsformen, sie sind Wesensbedingungen, Vernunftformen, Gesetze des Seins wie des Denkens, Offenbarungsformen des wirklichen Unendlichen. Nur die Zeit ist das Mittel, entgegengesetzte oder widersprechende Bestimmungen auf eine der Wirklichkeit entsprechende Weise in einem und demselben Wesen zu vereinigen. Es ist speculative Willkür, die von der Zeit abgesonderte Entwickelung zu einer Form, einem Attribut des Absoluten zu machen. Das Wirkliche in seiner Wirklichkeit und Totalität, der Gegenstand der neuen Philosophie, ist auch nur einem wirklichen und ganzen Wesen Gegenstand. Das wirkliche und ganze Wesen des Menschen ist das Erkenntnißprincip der neueren Philosophie. Die Einheit von Denken und Sein hat nur Sinn und Wahrheit, wenn der Mensch als der Grund, das Subject dieser Einheit gefaßt wird. Der Mensch mit Einschluß der Natur, als der Basis des Menschen, ist der alleinige, universale, höchste Gegenstand der Philosophie: Kunst, Religion, Philosophie sind nur die Erscheinungen oder Offenbarungen des wahren menschlichen Wesens. Der einzelne Mensch für sich hat das Wesen des Menschen weder in sich, als moralischem, noch in sich, als denkendem Wesen. Das Wesen des Menschen ist nur in der Gemeinschaft, in der Einheit des Menschen mit

dem Menschen, enthalten — eine Einheit, die sich aber nur auf die Realität des Unterschiedes von Ich und Du stützt. Die Einheit des Menschen mit dem Menschen ist das höchste und letzte Princip der Philosophie.

Feuerbach hat diese aphoristischen Grundzüge seiner Philosophie auch noch nicht in den gesammelten Schriften (8 Bde. 1846—51) zu einem organischen System ausgearbeitet. Sie haben so nur den Werth genial hingeworfener Axiome, der zwar ihre Bedeutung nicht beeinträchtigt, aber ihnen keine streng wissenschaftliche Physiognomie zu geben vermag. Die energische Proclamation dieser Grundsätze erinnert in Form und Styl an die philosophische Verfahrungsweise des jugendlichen Schelling; die Art und Weise der Erkenntniß ist eine neue Art von intellectueller Anschauung; das System ist eine Existenzialphilosophie, aber keine transscendente, sondern eine sinnliche. Seine Bedeutung für die Naturwissenschaften und für neue Organisationen der Gesellschaft liegt am Tage. So haben auf der einen Seite die deutschen Socialisten, auf der andern radicale Docenten der Naturwissenschaft, wie Jacob Moleschott, an die Principien Feuerbachs angeknüpft. Für die deutsche Nationallitteratur hat Feuerbach eine unleugbare Bedeutung, denn er gehört als Stylist ohne Frage zu den deutschen Classikern. Schelling imponirt in einzelnen Abhandlungen durch graziöse Vollendung und harmonische Architektonik des Styls, Hegel bei großer Verworrenheit im Einzelnen und bei dem gewaltsamen Zwange, mit welchem er besonders die Pronomina zur Bezeichnung speculativer Gedanken construirt, durch die an die größten Dichtergenies erinnernde, grandiose Bildlichkeit des Ausdrucks, Strauß durch die an Lessing mahnende, maßvolle Ausbreitung glücklich verschlungener Perioden, — Feuerbach aber schreibt einen so schlagenden, die Gedanken so energisch bezeichnenden Kraft- und Glanzstyl mit scharf markirten Gegensätzen und einer phantasiereichen, aber nirgends excentrischen Lebendigkeit, daß er darin auf wissenschaftlichem Gebiete keinen Vorgänger hat.

Feuerbach hatte im „Wesen des Christenthums" die Theologie in die Ethik aufgelöst. Diese Ethik mit ihren Geboten einer an und für sich seienden Heiligkeit war wieder etwas Positives, welches durch die weitergehende Kritik aufgelöst werden konnte. Dieser Arbeit unterzog sich ein Berliner „Freier," Max Stirner (Pseudonym für Schmidt), in sei-

nem Werke: „der Einzige und sein Eigenthum“ (1845), in welchem er die Ethik im Egoismus aufhebt und auf der schwankenden Spitze des Ich und seiner willkürlichen Bewegung die ganze Welt des Geistes zu schaukeln versucht. Er machte Ernst mit der falschen Auslegung, welche die Romantiker in ihrer genialen Praxis dem Fichteschen Ich zu Theil werden ließen. Das einzelne „unsagbare“ Ich, das dem „unsagbaren“ Sein Feuerbachs als subjectives Correlat entspricht, erklärte sich für das Absolute. Das menschliche Wesen, das Feuerbach aus der Entfremdung, dem Jenseits der religiösen Vorstellungen zu seiner eigenen Erkenntniß zurückrief, erscheint Stirner wiederum ein Jenseits, ein Spuk, ein Gespenst — ein Jenseits für den Einzigen, für das einzelne, bestimmte Ich. „Auch Fichtes Ich ist nur ein Wesen außer mir, denn Ich ist Jeder, und hat nur dieses Ich Rechte, so ist es das Ich, nicht Ich bin es. Ich bin aber nicht ein Ich neben andern Ichen, sondern das alleinige Ich: Ich bin einzig. Nur als dieses einzige Ich nehme ich mir alles zu eigen, wie Ich nur als dieses mich bethätige und entwickele. Nicht als Mensch und nicht den Menschen entwickele Ich, sondern als Ich entwickele Ich — Mich; das ist der Sinn — des Einzigen.“ Dieser Einzige ist nicht in der Welt, um Ideeen zu realisiren, er lebt sich nur aus und kennt so wenig einen Beruf, als die Blume nach einem Berufe wächst und duftet. Er ist für sich eine Weltgeschichte und besitzt an der übrigen Weltgeschichte sein Eigenthum. Feuerbach hatte die Liebe, die Freundschaft u. s. f. als göttliche Mächte anerkannt. So treten sie den Menschen als ein fremdes Gebot gegenüber. Stirner erkennt sie nur als „eigene“ Mächte, als freie Thaten des Ich an. Er sagt: „Ich kenne kein Gebot der Liebe. Ich liebe die Menschen auch, nicht blos einzelne, sondern jeden. Aber ich liebe sie mit dem Bewußtsein des Egoismus; ich liebe sie, weil die Liebe Mich glücklich macht. Ich liebe, weil Mir das Lieben natürlich ist, weil Mir's gefällt. Die Liebe ist kein Gebot, sondern, wie jedes meiner Gefühle, mein Eigenthum. Erwerbt, d. h. erkauft mein Eigenthum, dann lasse ich's euch ab. Jede Liebe, an welcher auch nur der kleinste Flecken von Verpflichtung haftet, ist keine uneigennützige, und, soweit dieser Flecken reicht, ist sie Besessenheit.“ Die Eigenheit wird von Stirner der Freiheit gegenübergestellt. „Eigenheit — das ist mein ganzes Wesen und Dasein, das bin ich selbst. Frei bin ich von dem, was ich los bin, Eig-

ner von dem, was ich in meiner Macht habe, oder dessen ich mächtig bin." Die Stirner'sche Eigenheit unterscheidet sich indeß von dem vulgairen Egoismus. „Ich sehe nicht blos darauf, ob etwas Mir als sinnlichem Menschen nützt. Ist denn die Sinnlichkeit blos meine ganze Eigenheit? Mein eigen bin ich erst, wenn nicht die Sinnlichkeit, aber eben sowenig ein Anderer (Gott, Menschen, Obrigkeit, Gesetz, Staat, Kirche u. s. w.) Mich in der Gewalt haben, sondern Ich selbst. Die Eigenheit schließt jedes Eigene in sich, hat aber keinen fremden Maßstab, wie sie denn überhaupt keine Idee ist — wie Freiheit, Sittlichkeit u. dgl., sondern nur eine Beschreibung des Eigners. Der Eigner ist der Entheiliger, der Feind jeder höheren Macht, mag sie Gott oder Mensch heißen. Ihr gegenüber sagt der Eigner: Meine Macht ist mein Eigenthum, meine Macht giebt mir Eigenthum, meine Macht bin Ich selbst und bin durch sie mein Eigenthum. Macht ist ein Sparren, ertheilt von einem Spuk. Macht — das bin Ich selbst, Ich bin der Mächtige und Eigner der Macht. Mein Verkehr mit der Welt besteht darin, daß Ich sie genieße und so sie zu meinem Selbstgenusse verbrauche. Der Verkehr ist Weltgenuß und gehört zu meinem Selbstgenusse. Auch der Geist muß als Eigenthum zu einem Material herabsinken, vor dem ich keine heilige Scheu mehr trage. Diene Ich keiner Idee, keinem höheren Wesen mehr, so findet es sich von selbst, daß ich auch keinem Menschen mehr diene, sondern unter allen Umständen — Mir. So aber bin ich nicht blos der That oder dem Sein nach, sondern auch für mein Bewußtsein — der Einzige."

So erklärt sich das endliche Ich, „der sterbliche Schöpfer seiner," mit kühnem Trotze gegen „die höheren, die absoluten Mächte," deren Reich ihm ein Reich der Gespenster ist. Das einzelne Ich erwacht aus dem Traume von Jahrtausenden, reibt sich die Augen und erkennt die düsteren und bunten Nebelbilder, die es geängstigt, die fremden Mächte, welche seine Anbetung verlangt, die kategorischen Imperative, die es gequält. Mit einem Rucke schüttelt es das Alles von der Seele. Der kategorische Imperativ muß aufhören, die Spannung zwischen Existenz und Beruf d. h. zwischen Mir, wie Ich bin, und Mir, wie ich sein soll. „Er muß aufhören," ruft Stirner aus und sieht nicht ein, daß er ihn damit in neuer Gestalt in's Leben ruft, wenn er auch seine directe Form vermeidet. Denn die Auflösung der Ethik ist doch noch mit einem ethischen Princip behaftet. Für

das einzelne, gespenstergläubige Ich ist der Eigner und die Eigenheit ein Jenseits, und ihm gilt das Stirner'sche Gebot, die Gespenster abzuschütteln, ein Eigner zu werden und die Welt zu seinem Eigenthume zu machen. Die Spannung zwischen Existenz und Beruf ist also doch wieder vorhanden; ja, sie ist eine allgemeine, da im Stirner'schen Sinne fast alle Menschen noch gespenstergläubig sind, und die fröhlichen Stirner'schen Iche, „die ihre Sache auf Nichts stellen," zu den Ausnahmen gehören. Gegenüber den Freiheitstheorieen der Socialisten und Communisten hat das Princip Stirner's allerdings seine Berechtigung, indem jene gesellschaftlichen Organisationen die Freiheit des Einzelnen ertödten. Doch ist eine Rechts- und Staatstheorie unmöglich auf diese atomistische Zersplitterung in lauter machthabende Ichs zu gründen, und der Stirner'sche „Verein der Egoisten" würde zuletzt doch in jene Staatsgründung auslaufen, die der englische Philosoph Hobbes construirte. Dieser Verein gehört den elementarischen Anfängen des Staatsrechts an oder vielmehr jener vorstaatlichen Zeit, welche die alten Naturrechtslehrer ihren Deductionen des Staates zu Grunde zu legen liebten. Wie bei Hobbes würden die Conflicte der einzelnen machthabenden Ichs damit enden, daß Eins derselben, das Mächtigste, die Macht der Anderen zu Boden würfe, und ein solcher „Eigner" sich mit seiner souverainen „Eigenheit" über alle stellte, d. h. mit dem Despotismus. Das ist das unvermeidliche Resultat, wenn das Recht Nichts sein soll, „als die Macht des Einzelnen." Stirner hat mit einer bewundernswerthen Sophistik die Kühnheit der verneinenden Geister auf die Spitze getrieben, die exclusive Weisheit der Romantiker aufgehoben, indem er sie verallgemeinert und die Willkür des Einzelnen, mit welcher sich weder Recht, noch Tugend, noch irgend eine feste Organisation verträgt, als höchstes Princip des Denkens und Handelns hingestellt.

Stirner gewann zwar sein Princip vorzugsweise aus einer Kritik Feuerbachs, weist aber in seinem geistigen Zusammenhange ebenso auf die Bauer'sche Richtung zurück. Die absolute Kritik wurde in den Ausartungen der Praxis eine vollkommene geistige Willkürherrschaft des Ich, „das seine Sache auf Nichts gestellt," denn der Schein der immanenten Nothwendigkeit ihrer Entwickelungen verflog nur zu rasch bei näherer Betrachtung. Während der Einzige und sein Eigenthum eine philosophische

Curiosität blieb, die keine weitere Entwickelung mehr gestattete, da sie ja vampyrartig alle Entwickelungen in sich verschlungen, wurde der Feuerbach'sche Standpunkt theils Berührungspunkt für ähnliche, theils Ausgangspunkt für weiter fortbildende oder vielmehr rückbildende Entwickelungen. Auf ähnliche Weise wie Feuerbach, stellt der Schellingianer Nees von Esenbeck, welcher im „System der speculativen Philosophie" (1841) die Grundsätze Schellings in selbstständiger Systematik ausgearbeitet hat, das ganze Wesen des Menschen als Grundlage der Philosophie hin. So besonders in dem „Leben und Wirken Sallets" (1844), in einer Abhandlung: „Sallet jenseits und diesseits." „Es wohnt dem Denken nothwendig ein Jenseits, der Vernunft ein Grund bei, der, sowie er an sich ist, nicht in ihr ist, von dem sie aber dennoch nur unterschieden, nicht verschieden, ein unterscheidendes Vorstellen und Erkennen desselben ist. Die Philosophie, welche in der nothwendigen Voraussetzung des Denkens ist und das Wesen des Menschen in dieser Hinsicht Geist nennt, hat ihren Grund, ihr Jenseits in dem Diesseits zu erkennen, und ist dadurch Philosophie, daß sie die Ganzheit dieses Grundes, als das Wesen alles Denkens, in sich faßt und aus sich hinaus vor sich stellt. Aber der Mensch jenseits ist nicht der Mensch diesseits; er ist des Menschenunterscheidens einziger, ewiger Grund; er ist der Schöpfer, er ist der Gedanken Inhalt, er ist das Ziel der Philosophie." Die nähere Entwickelung dieser Sätze giebt der berühmte Naturforscher und greise Denker in seinen bisher ungedruckten „speculativen Vorlesungen."

Auf der anderen Seite knüpfte eine Gruppe von Philosophen, deren Mittelpunkt „die Jahrbücher für speculative Philosophie und die philosophische Bearbeitung der empirischen Wissenschaften," herausgegeben von Noack (1846—48), seit 1848 unter dem Titel: „Jahrbücher für Wissenschaft und Leben", bilden, an den Feuerbach'schen Standpunkt an, und ihr Chorführer Reiff stellte die Aufgabe dahin, „zur Feuerbach'schen Negation die Position zu finden." Auch diese ganze Richtung, zu welcher Noack, Reiff, Bayrhoffer, Schwarz und einige Andere sich bekennen, gehört, da sie sich die Hegel'sche Methode angeeignet, zur Schule dieses Denkers und bildet gleichsam ein neues linkes Centrum derselben. Daß diese Philosophen zum Theile als Originaldenker auftreten und neue Systeme auf neue Principien gründen wollen:

das ist ein ebenso vergebliches Streben, wie das Streben von Fichte, Weiße, Braniß u. a., wenngleich es nicht in einen pantheistischen Theismus mündet. Ein neues System schafft sich eine neue Methode; — wer die Hegel'sche Methode als die „absolute" anerkennt, der ist ein Hegelianer. Reiff in Tübingen nahm von diesem Philosophenkreise im „Anfang der Philosophie" (1840) und im „System der Willensbestimmungen" (1842) den größten Anlauf mit einer schroffen Polemik und herausfordernden Dialektik. Er behauptete, die Philosophie müsse mit der Dualität anfangen und mit der concreten Identität endigen. Der Mangel aller bisherigen Philosophie beruhe darauf, daß sie mit dem Denken anfange; die Welt und Gott selbst fange nur durch den Willen an. So begann Reiff mit der praktischen Philosophie und ging von ihr erst zur Naturphilosophie und Metaphysik über. Indeß erweiterte und veränderte Reiff bald diesen Standpunkt und bezeichnete in den erwähnten Jahrbüchern (II. Heft 5) die Aufgabe der neuesten Philosophie dahin: „dem Spinoza'schen Substanzbegriffe, in welchem alles Endliche nur Accidenz ist, einmal in aller Bestimmtheit die Selbstständigkeit des menschlichen Wesens und des Endlichen überhaupt entgegenzustellen und von diesem Begriffe aus den Begriff Gottes zu construiren. Jenseits der Reihe des Endlichen, das selbstständig und in seiner Unbedingtheit zugleich auf positive Weise bedingt ist, steht ein absolut unbedingtes, in sich selbst vollendetes Sein." Den Gegensatz, den dieses neue System gegen Hegel einnehmen will, hat ein jüngerer Philosoph dieser Richtung Schwarz in den Jahrbüchern (II., Heft 6) in schlagender Weise dargelegt. „Bei Hegel ist das Absolute reines Werden, absoluter Prozeß und geistigen Wesens; bei Reiff ist es ganz in sich unbewegtes, verschlossenes, ungeistiges Sein. Nach Hegel gelangt man durch das Umschlagen des Absoluten in sein Gegentheil zum Endlichen, nach Reiff soll dieses aus jenem gar nicht abgeleitet werden können. Kommt nach Hegel in Wahrheit nur dem Absoluten wirkliches Sein zu, so gilt dasselbe nach Reiff umgekehrt nur vom Endlichen. Wie das Endliche bei Hegel, so hat bei Reiff das Unendliche bloße Scheinexistenz. Bei Hegel haben wir einen objectiven Idealismus, bei Reiff einen subjectiven Realismus." C. Th. Bayrhoffer in Marburg, am meisten durch seine „Beiträge zur Naturphilosophie" (1839—40) bekannt, nahm in das todte Sein Reiffs das Werden und

die Bewegung wieder auf und vollendete damit die Rückkehr zu Hegel, wenn er auch daran festhielt, daß das Endliche nicht in sich nichtig, sondern bedingt und unbedingt zugleich sei. In der That kann man in diesen prätensiösen Fortbildungen des Systems nur Rückschritte und Versuche sehen, die dialektische Fechterkraft nicht einschlummern zu lassen. Ein wesentlich neuer Inhalt ist damit nicht gewonnen. Für die Praxis führt die Bayrhoffer'sche Philosophie zu ähnlichen Resultaten, wie die Feuerbach'sche, die Umwandelung der Religion in das freie Menschenthum. Alle diese Denkversuche sind nur Mischungen aus Hegel und Feuerbach, Bestrebungen, den Letzteren mit Hilfe des Chylus der Hegel'schen Dialektik zu verdauen. So bemüht sich auch L. Noack in der „speculativen Religionswissenschaft" (1847), mit Hineinnahme aller Elemente der modernen Wissenschaft, der Theologie eine neue, würdigere Wohnung zu bauen, nachdem der Ballast der alten, unwissenschaftlichen Theologie von der fortschreitenden Geschichte in die Rumpelkammer der Vergangenheit geworfen ist. Es sind dies wohlmeinende Vermittelungsversuche; — nur fürchten wir, die Theologie wird in einem Hause, zu welchem auch Ludwig Feuerbach die Bausteine hergegeben, nicht wohnen wollen!

Fünfter Abschnitt.

Originaldenker:

Johann Friedrich Herbart — Carl Christian Friedrich Krause — Arthur Schopenhauer.

Unberührt von den Entwickelungen der deutschen Philosophie seit Fichte oder nur mit vornehmer Polemik gegen sie auftretend, knüpfte der eifrige Gegner des Spinoza, Johann Friedrich Herbart aus Oldenburg (1776—1841) an die Kant'sche Philosophie an und versuchte ein System zu gründen, dem freilich jede großartige Architektonik und die Alles überwölbende Kuppel der Idee fehlte, wenn es auch in Einzelnheiten manche glückliche Arabeske des Gedankens und manche bedeutsame Facade der Speculation zeigte. Aber vor jenen großen Fragen und Problemen des Denkens, welche in Wahrheit erst den metaphysischen Aufwand verlohnen, zog sich Herbart in einer des Philosophen unwürdigen Demuth zurück und blieb vereinsamt mit dem Ausbaue einzelner

Disciplinen, welche zusammenhanglos nebeneinanderstehen, während die von Schelling und Hegel angeregte Denkbewegung bald die ganze Nation in ihre Kreise zog und überall zu den bedeutsamsten Resultaten führte. So hat Herbart, trotz dessen, daß er in neuer Zeit einige begeisterte Schüler gefunden, und daß er als Docent selbst, solange er lebte, ebenso durch die Klarheit eines geschmackvollen Vortrages anzuregen, wie durch die Vornehmheit des Wesens zu imponiren verstand, keinen durchgreifenden Einfluß erringen können; und selbst die Anhänger des conservativen Princips, die sich mit Fug und Recht auf diesen Philosophen hätten berufen können, zogen andere geistige Stützen vor, indem die Nüchternheit und Dürftigkeit der Herbart'schen Reflexionen ihnen ungenügend erscheinen mußte.

Nach der Herbart'schen Erklärung ist die Philosophie Bearbeitung der Begriffe. Die Begriffe klar und deutlich zu machen, ist Zweck der Logik, ihre Ergänzung behandelt die Metaphysik, die dritte Klasse der Begriffe, die einen Zusatz in unserem Vorstellen hervorrufen, der in einem Urtheile des Beifalls oder Mißfallens besteht — die Aesthetik, in welche Herbart die Ethik aufnimmt, indem er die ganze praktische Philosophie unter diesen Gesichtspunkt stellt.

Das Eigenthümliche, wodurch sich die Herbart'sche Speculation von den anderen Systemen unterscheidet, ist eben, daß Herbart die Entwickelung der Wissenschaft aus einem einzigen Princip oder Begriffe verwirft, weil sich die Mannigfaltigkeit und der Wechsel der gegebenen Erscheinungswelt unter der Voraussetzung eines einzigen Realen nicht begreifen lasse. Wenn er auch zugiebt, daß das Absolute kein in sich Zusammengesetztes sein kann, so behauptet er doch, es könne vielmal gegeben sein; dies liege zwar nicht in seinem Begriffe, aber es werde von der Erfahrung gelehrt. So gilt in diesem Hauptpunkte des Systems, in der Vielheit des Realen, die Erfahrung für absolute Wahrheit, obschon sie sonst von Herbart, wie von Kant und Fichte, als bloße Erscheinung angesehen wird. Der Ausgangspunkt der Herbart'schen Philosophie ist das Gegebene; sie ist auf die Erklärung und Erläuterung der Erfahrungsbegriffe beschränkt, auf die Reinigung der in ihnen enthaltenen Widersprüche. So enthalten besonders drei der gangbarsten Ideeen für das gewöhnliche Vorstellen einen Widerspruch: die Idee des Dinges mit meh-

reren Merkmalen, die Idee der Veränderung und die Idee des Ich. Die Methode zur Auflösung dieser Widersprüche, aus welcher sich erst das klare, mit sich selbst übereinstimmende Denken des wahren Seins der Dinge ergiebt, die Methode, welche die nothwendigen Beziehungen eines gegebenen Begriffes zu anderen Begriffen nachweist, heißt die Methode der Beziehungen. Das reine Was der Dinge, welches durch die zufällige Ansicht nicht getroffen wird, ist der Act der Selbsterhaltung jedes Wesens auch gegen jede Störung ihres Wesens. Das gemeinsame Product dieser Störungen und Selbsterhaltungen einer Mehrheit von Substanzen ist eben das, was wir die Erscheinung, die Merkmale oder Veränderungen einer einzigen Substanz nennen. Am einflußreichsten war die Anwendung dieser metaphysischen Grundsätze, die Herbart in seiner „allgemeinen Metaphysik" (2 Bde. 1838—39) näher entwickelte, auf die „Psychologie" (2 Bde. 1824—25), die er schon nach der Angabe des Titels als Wissenschaft auf Metaphysik, Erfahrung und Mathematik neu begründen wollte, und in welcher er durch die Theorie der Störungen und Selbsterhaltungen die bisherige Anschauung von dem Selbstbewußtsein und der Seele umzustürzen suchte. Das Selbstbewußtsein war ihm nicht, wie anderen Philosophen, ein fester Einheitspunkt, eine einzelne Vorstellung, sondern ein Wechsel von Vorstellungen, ihre Bewegung und Verknüpfung. Die Vorstellungen sind ihm Selbsterhaltungen der Seele, die als einfache Substanz das Subject derselben bleibt. Gegenüber der Theorie, welche verschiedene Seelenvermögen annimmt, hielt Herbart an der Einfachheit der Seele fest, der er daher auch consequent einen bestimmten Sitz im Körper anweisen, sowie ihre „Unsterblichkeit" behaupten mußte. Die ganze Welt der Seele ist nach Herbart nur mit Vorstellungen bevölkert. Sie sind Strebungen, Triebe, Kräfte. Alles, was man bisher Empfindungen, Gedanken, Affecte, Bilder, Leidenschaften nannte, faßt Herbart unter diesen Vorstellungen zusammen. Indem sich die entgegengesetzten Vorstellungen gegenseitig hemmen und dadurch in eine bestimmte Spannung gerathen, verhalten sie sich wie mechanische und physikalische Kräfte. Es giebt eine Statik der Vorstellungen, welche ihr Gleichgewicht, und eine Mechanik, welche ihre Bewegung behandelt, und diese Behandlung kann sich mathematischer Formeln bedienen, wodurch

die Psychologie zu einer exacten Wissenschaft erhoben wird. An die weitere Entwickelung der Hemmungen, welche durch das Aufeinandertreffen entgegengesetzter Vorstellungen entstehen, und wodurch jede dieser Vorstellungen einem gewissen Theile nach gehemmt wird (Hemmungssumme, Hemmungsverhältniß), ja eine von der anderen sogar aus dem Bewußtsein verdrängt, unter die Schwelle des Bewußtseins herabgedrückt werden kann, schließt sich die Lehre von der Verbindung der Vorstellungen, ihren Complicationen und Verschmelzungen und den Hilfen, indem bereits verbundene Vorstellungen sich gegenseitig unterstützen gegen die Hemmungen anderer Vorstellungen. Die Mechanik lehrt uns nun die Hemmungen in ihrem Entstehen und in der Bewegung der sich hemmenden Vorstellungen erkennen. Hier entwickelt Herbart die Theorie der Wiedererweckung der Vorstellungen, die wieder „die Schwelle des Bewußtseins" überschreiten, die Theorie der Empfänglichkeit, der Reihenbildung von Vorstellungen, indem jede einzelne Vorstellung, jedes Bild doch nur eine solche rasch verschmolzene Reihe ist. Da Herbart die Seelenvermögen alle auf Vorstellungen zurückführt, so mußte er in einem analytischen Theile der Psychologie die einzelnen Erscheinungen der Seele, die Gefühle, Begierden, Affecte, Leidenschaften und weiterhin die logischen Begriffe und ästhetischen Ideeen auf die Statik und Mechanik der Vorstellung zurückführen und aus ihr erklären. Diese „Psychologie" Herbart's ist der kühne Versuch eines gediegenen Geistes, das berechnende Senkblei in die Tiefen des Seelenlebens herabzusenken und gleichsam eine präcise Seekarte dieser inneren, hinundherwogenden Welt zu entwerfen. Ihm genügten nicht blos abstracte Beweise; die Strenge des mathematischen Ansatzes, der freilich, auf blos quantitative Verhältnisse anwendbar, das Seelenleben in eine allzu äußerliche Sphäre herabzuziehen drohte, sollte die Principien und Folgerungen stützen und eine annäherungsweise Sicherheit des Denkens hervorrufen. Man vergesse dabei nicht, daß die ganze Statik und Mechanik der Vorstellungen und ihre Berechnung nur auf jene unbedeutende Gruppe der Vorstellungen Bezug hat, welche die Schwelle des Bewußtseins überschritten haben, nicht auf jene unbegrenzte Fülle, die im dunkeln Schooße der Seele schlummert. Nur die Bahnen jener Gestirne der Seele werden berechnet, die über den Horizont des Bewußtseins empor-

tauchen. Gegen die im Lichte der Wahrnehmung liegende Vorstellungsgruppe drängen nun die anderen aus den unbewußten Tiefen der Seele an. Es ist ein Kampf dieser einzelnen Seelenpotenzen, dessen Taktik Herbart so genau als möglich zu bestimmen sucht, und zwar nach quantitativen Gesetzen der Masse und der Zeit. Doch die mathematische Nothwendigkeit kann uns nicht darüber täuschen, daß dies ganze Seelenleben Herbart's nur ein zufälliges Conglomerat von Vorstellungen ist, die sich gegenseitig fliehen und suchen, sich aneinanderhängen und wieder trennen, und daß dieser Rattenkönig von Vorstellungen nicht die Souverainetät einer bestimmenden Macht und Einheit ersetzen kann. Denn sobald es auf die Bedeutung dieser Vorstellungen ankommt, da hören die Herbart'schen Rechnenexempel auf. Es ist eine willkürliche Annahme Herbart's, daß die Begehrungen und ihre aufsteigenden Vorstellungsmassen durch andere Vorstellungen, durch sittliche Grundsätze gehemmt und unterdrückt werden können. Für die eigentliche Werthmessung der Vorstellungen bietet sein System keine Handhaben. Und doch entscheidet schon im Kriege nicht blos die Masse der Truppen, sondern ihr Geist — um wieviel mehr in der Welt der Seele, die sich bei Herbart zu einer Welt des Geistes erweitert! Ebenso originell, wie Herbart in seinem ernsten Streben erscheint, die Seele als die Arena sich hin- und hertummelnder Vorstellungen auszumessen und das Kampfreglement der Letzteren mit mathematischer Evidenz zu entwerfen, tritt er in seiner „Allgemeinen praktischen Philosophie" (1808) auf, einem mit außerordentlicher Eleganz stylisirten Werke, dessen platonisirender Grundgedanke, die Ethik der Aesthetik unterzuordnen und das sittliche Urtheil zu einem Geschmacksurtheile zu machen, alle Beachtung verdient. Im schroffen Gegensatze zu allen streng systematischen Philosophen trennt Herbart die praktische Philosophie auf's Schärfste von der Metaphysik und bestimmt und gliedert sie ebensowenig nach einem durchgreifenden Princip, sondern nach einer Vielheit willkürlich aufgenommener Ideeen. Herbart nimmt fünf sittliche Grundideeen an: die Idee der inneren Freiheit, die Idee der Vollkommenheit, die Idee des Wohlwollens, die Idee des Rechts und die Idee der Billigkeit, die er aus der Beobachtung der Verhältnisse, in denen sich unser Willen, theils zum sittlichen Geschmacke, theils zu seinen eigenen, verschiedenen Strebungen, und dann zu anderen, vorgestellten und wirklichen Willen befinden kann, abstrahirt.

An diese nur scheinbar ursprünglichen Ideeen schließen sich in entsprechender Weise die abgeleiteten, welche die sociale Verwirklichung der ersteren, ihre Ausbildung zu geschlossenen Systemen bilden. Die Rechtsgesellschaft, das Lohnsystem, das Verwaltungssystem, das Cultursystem und die beseelte Gesellschaft sind die verschiedenen Stufen dieser in der objectiven Welt ausgebreiteten Ideeen. Während in der Hegel'schen Rechtsphilosophie der Staat mit großer Energie als die sittliche Wirklichkeit der Vernunft betont wurde, umgeht Herbart hier noch diesen Begriff und löst ihn theils in einzelne Systeme auf, theils weist er über ihn hinaus. Denn die beseelte Gesellschaft ist der ideale Grundriß einer humanen, nur der freien und gemeinschaftlichen Einsicht folgenden Verbrüderung, einer harmonischen Vereinigung aller Systeme; der Staat dagegen ist nur die durch Macht geschützte Gesellschaft, welche erst jene seelenvolle Harmonie, die aus der allgemeinen Bildung hervorgeht, zu erreichen hat. Der Staat, den Herbart im zweiten, gleichsam angewandten Theile der praktischen Philosophie betrachtet, erscheint ihm nur als die wirklich vorhandene Gesellschaft, bei der es zufällig ist, welchen Antheil sie an jenen idealen Gesellschaftssystemen hat. Doch war Herbart weit entfernt, der Staatsidee eine so energisch centralisirende Macht zu geben, wie es Hegel gethan. Im directen Gegensatze gegen Hegel, der den Einzelwillen nur wie ein werthloses Atom betrachtete, legt Herbart den Hauptnachdruck auf die Gesinnung und Bildung der Einzelnen. Er betont von den drei Hauptfactoren des Staatsbegriffes, dem Privatwillen, den Formen und der Macht, besonders den ersteren, der allein den Staat in die beseelte Gesellschaft hinüberzuleiten vermag. Leider führte ihn diese sociale Theorie, welche als Grundlage für humane, gesellschaftliche Gestaltungen mit Recht benützt werden könnte, bei der Anwendung auf bestimmte, politische Verhältnisse auf Abwege, indem er sowohl die Geringschätzung der politischen Formen übertrieb, als auch die Gesinnung nicht auf die freie und bewußte Betheiligung am öffentlichen Leben ausdehnte, sondern auf das nur im Patrimonialstaate allein berechtigte Vertrauen beschränkte. So sprach er sich 1831 in einer Rede: „über die Unmöglichkeit, persönliches Vertrauen im Staate durch künstliche Formen entbehrlich zu machen" aus. Noch conservativer ist seine Geschichtsansicht, welche geradezu den Fortschritt

der Menschheit leugnet und die Wiederkehr ähnlicher Zustände und Leidenschaften mit geringen Abänderungen behauptet. Wie Ben Akiba in Gutzkow's „Uriel Acosta" spricht er aus, daß Nichts oder wenig Neues unter der Sonne geschieht, und daß im Alten, Gleichförmigen das Wesen der Menschheit und die Mitgaben der Gottheit zu suchen sind. Am unbedeutendsten sind seine religiösen Ansichten, indem sie nur auf das praktische Trostbedürfniß der menschlichen Schwäche Rücksicht nehmen. Die Möglichkeit einer speculativen Erkenntniß Gottes wird entschieden in Abrede gestellt, und von der außerweltlichen Intelligenz behauptet, daß sie die Welt auch mit entgegengesetzter Beschaffenheit hätte schaffen können. Die geringe Verbreitung der Herbart'schen Philosophie ist aus diesem Ablehnen der höchsten wissenschaftlichen Probleme zu erklären, nach deren Lösung von jeher das energische Denken drängte. Für alle diese höheren Fragen mußte dies vorwiegend mechanische Gedankensystem unzulänglich bleiben. Der von Drobisch und Taute versuchte Ausbau einer Religionsphilosophie konnte auf so mangelhaften Grundlagen nicht glücken. Ueberhaupt ist in der Herbart'schen Schule von keiner fortbildenden Entwickelung die Rede; sie hat zum großen Theile selbst Herbart's mathematischen Ansatz, den Differentialcalcul, aufgegeben und die Philosophie in die Naturwissenschaften aufgelöst. Am treuesten hielt noch Hartenstein in den „Problemen und Grundlehren der allgemeinen Metaphysik" (1836) an den Herbart'schen Entwickelungen fest. Drobisch knüpft in seiner „empirischen Psychologie nach naturwissenschaftlicher Methode" (1842), in welcher er, der Mathematiker, die mathematische Methode aufgiebt und sich mit der einfachen Beobachtung, Zergliederung und Verknüpfung der Thatsachen der inneren Erfahrung begnügt, nur noch an wenige Grundlehren Herbart's an. Am geistvollsten und selbstständigsten ist der Patholog Herrmann Lotze in seiner „Metaphysik" (1841), welcher die mechanische Grundanschauung Herbart's auch auf das Organische ausdehnt, das er nur für eine Form der Vereinigung des Mechanischen erklärt. Theodor Waitz (Psychologie, 1849) bezeichnet den vollkommenen Ueber- und Untergang der Herbart'schen Philosophie in rein naturwissenschaftlichen Bestrebungen. Da aber diese empirische Psychologie der Herbartianer stets wieder von metaphysischen Untersuchungen, die gar keine Bedeutung in Anspruch

nehmen konnten, getrübt wurde, so wurde sie von dem Werthe der unbefangenen, objectiven Untersuchungen Beneke's, des bedeutendsten empirischen Philosophen der Neuzeit („System der Metaphysik", 1840; „Lehrbuch der Psychologie", 1833), in Schatten gestellt. Seltsamer Weise fand Herbart's praktische Philosophie, welche die größte Fülle von Anregungen enthielt, keine fortbildenden Bearbeiter. Man kann daher wohl mit dem Urtheile von H. Ahrens übereinstimmen, der in der Vorrede zu Krause's „psychischer Anthropologie" (1848) sagt: „Die Herbart'sche Schule stimmt in das flache Gerede von einer nach naturwissenschaftlicher Methode zu behandelnden Psychologie mit ein. Wie naturalistisch bereits die Psychologie unter diesen Händen ausgefallen ist, beweisen die von der Schule ausgesprochenen Ansichten über den nur gradweisen Unterschied zwischen der Thier- und der Menschenseele, über die Vorzüglichkeit der sinnlichen Anschauung vor dem Denken, dem Productivität abgesprochen wird. Ueberhaupt ist diese Lehre nur eine mathematisch-potenzirte Ausgabe der Condillac'schen Theorie". Ahrens selbst ist bekanntlich ein Schüler von Carl Christian Friedrich Krause aus Eisenberg in Sachsen-Altenburg (1781—1832), des bedeutendsten socialistischen Philosophen der Deutschen, eines edeln und unabhängigen Charakters, eines echten „Ritters vom Geiste". Doch wie irgend ein neidischer Zufall oft die unmittelbare Wirkung hervorragender Erscheinungen hemmt, so war es auch bei Krause eine fanatische Sprachreinigung, die ihn zu den seltsamsten Wortbildungen verleitete und dadurch seine philosophischen Schriften wenig volksthümlich machte. Die Ironie des Zufalls war um so boshafter, als Krause nur aus dem Streben, populär und allgemein verständlich zu werden, nur um die Charybdis stolz klingender Fremdwörter zu vermeiden, in die Scylla dieses unverständlichen Urdeutsch verfiel, das sich an die Wurzelforschung eines Kolbe, Wolke und Anderer anlehnte. Sonst wäre sein System in der That leicht faßlich gewesen, da es eine populäre Ausführung Schelling-scher Principien, obgleich mit theistischer Wendung, enthielt. Seine Hauptkategoricen waren die Ganzheit und Selbheit. Das Absolute, aufgefaßt von Seiten seiner Ganzheit, war ihm die Natur, aufgefaßt von Seiten seiner Selbheit, die Vernunft, im Allgemeinen Wesen. Aber neben die alle Gegensätze durchdringende Immanenz dieses

Wesens, die er Orwesen taufte, stellte er seine über den Gegensätzen stehende Transscendenz, das Urwesen. Im Uebrigen stimmt die einzelne Entwickelung vielfach mit den Resultaten der Schelling'schen und Hegel'schen Philosophie überein. Interessant und bedeutend war nur Krause's praktische Philosophie, in welcher die Keime socialer Organisationen liegen, und welche wesentlich von den Staats- und Rechtstheorieen der anderen großen Denker abweicht. Allenfalls könnte man in der Selbstständigkeit der einzelnen socialen Systeme und in der Nichtachtung einer terroristischen Staatseinheit eine Verwandtschaft mit Herbart entdecken. In Krause waren jene Grundgedanken der Humanität lebendig, welche sowohl die hervorragenden Geister, als auch die Verbrüderungen und Genossenschaften des achtzehnten Jahrhunderts beherrschten. Wie sein ganzes System ein harmonischer Zusammenklang von Natur, Geist und Menschheit war, so ging sein ganzes Streben darauf, die Harmonie der Menschheit selbst durch den Einklang harmonischer Organisationen zu begründen. Die Begeisterung, die Freudigkeit, mit der er nach diesem Ziele rang, weht uns besonders aus seinem „Urbild der Menschheit" (1811) entgegen. Sein Ideal eines Sittlichkeit- und Tugendbundes schien ihm annäherungsweise in dem Freimaurerorden verwirklicht, dem er Jahrelang eine an Resultaten reiche, wissenschaftliche Thätigkeit widmete. Der Staat, als Rechtsbund, war, wie die übrigen Vereine für Kunst und Wissenschaft, wie die Kirche, der Religionsbund, nur ein einzelnes Glied des großen Menschheitbundes; der Staat selbst aber steht auf der Grundlage von Volksvereinen, Familienvereinen, Wissenschaftbündnissen u. s. f. Krause proclamirte die Freiheit der Association als das sociale Princip der Zukunft, in vollkommener Uebereinstimmung mit den französischen Socialreformers, aber ohne sich auf die Ausführung im Einzelnen einzulassen. Der Staat soll diese Arbeitercompagnieen und Haushaltungsvereine begünstigen und beschützen. Die Krause'sche „Vereinswesenlehre" verlangt aber auch von jedem Einzelnen dies organisatorische Feuer, diese bündlerische Gesinnung, wie sie in ihm selbst lebendig war, diese praktische Energie, damit die Herrschaft der Weisheit und die Harmonie der Zustände auf Erden vollkommen werde. Wenn von Fichte und auch von Herbart der Nachdruck auf die innere Einsicht und freie Bildung als die eigentlich

berechtigten Regierungsgewalten der Menschheit gelegt wurde, eine Ansicht, von der sich die Proudhon'sche „Anarchie" nicht allzuweit entfernt, so suchte Krause die Brücke zu jener „Insel der Seligen" zu bauen, und diese Brücke war eine Kettenbrücke von Associationen. Er war indeß weit davon entfernt, wie die Mehrzahl der französischen Socialisten, besonders Fourier, den Einzelnen der Gesellschaft zu opfern und die menschliche Freiheit in einem Phalanstere, einer Zwingburg des Glückes, zu begraben. Im Gegentheile, auch das Leben des Einzelnen sollte ein Kunstwerk sein. Für die höchste Kunst galt ihm die Lebenskunst, das Eigenleben gut und schön zu führen und es durch Erziehung und Bildung zur Wesenähnlichkeit zu steigern. In seiner „reinen Lebenslehre und Philosophie der Geschichte" (1843) hob er die Grundlage aller Humanität, die gleiche Würde aller einzelnen Menschen, scharf hervor. Alle sind sich selbst ein unbedingter Selbstzweck, Keiner ein bloßes Mittel, Keiner eine bloße Sache.

Während die praktische Philosophie Herbart's von seinen Schülern wenig berücksichtigt wurde, fielen die von Krause ausgestreuten Saaten der Rechtsphilosophie auf einen fruchtbaren Boden. Heinrich Ahrens aus dem Hannover'schen (geb. 1808), später Professor in Brüssel und Graz, übernahm die Vermittelung der Krause'schen „Vereinswesenlehre" mit den neufranzösischen Theorieen, und sein „Cours de droit naturel" (1838) ist das Hauptwerk der socialistischen Rechtsphilosophie, welche die übergreifende Macht des Staates einschränkt, Kunst, Wissenschaft, Moral, Handel und Industrie von seinen Zwecken emancipirt und alle diese unabhängigen Institutionen der Gesellschaft zur Einheit und Harmonie zu verschmelzen sucht. Außer Ahrens sind von den zahlreichen Schülern Krause's hier noch Lindemann, Tiberghien, Leonhardi, Leutbecher und Röder zu nennen.

Wenn man aus der heiteren Gedankenwelt dieses liebenswürdigen Philosophen in die tiefdunkle Geisteswelt eines Arthur Schopenhauer aus Danzig (geb. 1788) tritt, so glaubt man aus dem Reiche des Agathodämon in das Reich Lucifers überzugehen. Einen größeren Gegensatz, als zwischen dem optimistischen Krause und dem pessimistischen Schopenhauer, giebt es nicht leicht in der Philosophie. Dort Alles Harmonie und Sphärengesang, hier Alles Dissonanz und Schmerzensschrei;

dort die Verherrlichung des thätigen und gestaltenden Willens, hier die Feier des Willens, der nur sich selbst will, der höchsten Willenlosigkeit. Doch ist an Originalität, Consequenz und Tiefe des Denkens Schopenhauer jenem freimaurerischen Denker überlegen; seine Werke sind ein aus der Tiefe aufgethürmter Riesenbau des Denkens, von seltener architektonischer Vollendung und den berühmtesten Systemen der Deutschen ebenbürtig. Sie übertreffen alle durch die bezeichnende Klarheit und Einfachheit des Ausdrucks und die drastische Kraft, mit welcher die nimmer schielenden Gedanken auftreten. Obgleich Schopenhauers Hauptwerk schon 1819 erschien, so ist doch erst in neuerer Zeit die öffentliche Aufmerksamkeit auf ihn hingelenkt worden, während früher sein selbstgewisser und herausfordernder Ton und seine Hinneigung zu Behauptungen, die, aus dem Zusammenhange gerissen, höchst parador klingen, sowie die keck zur Schau getragene Verachtung der Schelling'schen und Hegel'schen Philosophie ihm nur lebhafte Gegner zu erwecken vermochte.

Ueber das Thor der Schopenhauer'schen Philosophie könnte man wie über das Thor der Dante'schen Hölle schreiben:

Lasciate ogni speranza voi ch' entrate!

Sie baut eine zerklüftete Welt mit Abgründen und finsteren Tiefen auf und läßt darüber nur einen verklärten Schimmer schweben, die Kraft, diese Welt zu verleugnen, den Willen zu verneinen, das ekstatische Zerfließen in das Nichts. Denn das Ziel der Ethik dieses sonderbaren Heiligen ist eine buddhaïstische geistige Ascese.

Die Grundlagen seines Systems hatte Schopenhauer bereits in der Promotionsschrift: „Ueber die einfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde" (1813) gelegt; seine Säulen aber baute er auf in dem Hauptwerke: „die Welt als Wille und Vorstellung" (1819). Die „Grundprobleme der Ethik" (1841) und die „Parerga und Paralipomena" (2 Bde. 1851) ergänzten die Grundzüge des Systems. Schopenhauer schließt sich unmittelbar an die Philosophie Kants an, deren Kritik ihm den Weg zu seinem eigenen Systeme bahnt. Ueberdies rechnet er die Schule des göttlichen Platon und die Wohlthat der Vedas, die Weihe der uralten indischen Weisheit, zu den Voraussetzungen des Systems und seines vollkommenen Verständnisses. Er fühlt sich als ein Apostel der Wahrheit, der nur ein kurzes Siegesfest

beschieden ist, zwischen den beiden langen Zeiträumen, wo sie als paradox verdammt und als trivial geringgeschätzt wird. Der Satz vom Grunde gehört ganz der Erscheinung an und bezieht sich nur auf die Sphäre der Zeit und des Raumes. Er hat eine vierfache, verschiedene Wurzel: er ist Realgrund, Erkenntnißgrund, Grund der Antriebe oder Motive und Verhältnißgrund, je nachdem er in der empirischen Welt, in der Begriffswelt, auf dem Gebiete der Handlungen oder in den Verhältnissen der Wechselwirkung erscheint. Dieser Satz vom Grunde gilt aber keineswegs in dem Verhältnisse von Subject und Object. Der Satz vom Grunde ist nur die Form alles Objects; das Object selbst aber setzt immer das Subject voraus. Die ganze Welt der Objecte ist und bleibt Vorstellung und ebendeswegen durchaus und in alle Ewigkeit durch das Subject bedingt. Sie ist aber deswegen weder Lüge, noch Schein; sie giebt sich als das, was sie ist, als Vorstellung, und zwar als eine Reihe von Vorstellungen, deren gemeinschaftliches Band der Satz vom Grunde ist. Von diesem Standpunkte aus verdammt Schopenhauer alle Systeme, welche entweder vom Objecte oder Subjecte ausgehen und ein Verhältniß von Grund und Folge zwischen beiden annehmen; auch das Identitätssystem, das beide Fehler nicht vermeidet, sondern vereinigt. Er dagegen geht von der Vorstellung aus, als der ersten Thatsache des Bewußtseins: „die Welt ist meine Vorstellung". Damit ist freilich nicht das innerste Wesen der Welt ergründet, aber Schopenhauer zieht in diesen Kreis bereits das ganze intellectuelle Leben, die Thätigkeit des Verstandes, dessen Function die unmittelbare Erkenntniß des Verhältnisses von Ursache und Wirkung ist, und die Thätigkeit der Vernunft, deren einzige Function die Bildung des Begriffes ist. Hier behandelt also Schopenhauer die Logik, indem Begriffe ihm nur Vorstellungen von Vorstellungen sind. Der Begriff erhält allen Gehalt und alle Bedeutung blos durch seine Beziehung auf die anschauliche Vorstellung.

Doch die Welt ist nicht blos Vorstellung, sowenig der vorstellende Forscher selbst blos erkennendes Subject (geflügelter Engelskopf ohne Leib) ist. Er wurzelt nämlich selbst in jener Welt, und zwar durch seinen Leib. Dieser Leib ist zunächst auch eine Vorstellung, wie jede andere, aber die Bedeutung seiner Actionen wird ihm noch auf eine andere Weise enträthselt. Das Wort des Räthsels ist der Wille. Dies allein giebt ihm

den Schlüssel zu seiner eigenen Erscheinung, offenbart ihm die Bedeutung, zeigt ihm das innere Getriebe seines Wesens, seines Thuns, seiner Bewegungen. Jeder Act seines Willens ist sofort und unausbleiblich auch eine Bewegung seines Leibes. Mein Leib und mein Wille sind Eins. Diese Erkenntniß giebt den Schlüssel zum Wesen jeder Erscheinung in der Natur: denn wie der Leib zunächst meine Vorstellung ist, darin aber sich als Wille offenbart, so ist es mit allen anderen Erscheinungen, die wir blos als Vorstellungen kennen, deren innerstes Wesen aber der Wille ist. Der Wille selbst ist grundlos, nur seine Erscheinung ist dem Satze vom Grunde unterworfen; er ist frei von aller Vielheit, er ist Einer; seine Magie ruft Dinge in die Sichtbarkeit, die für uns von der größten Realität sind, für ihn nur Abspiegelungen seines Wesens, gleich dem Bilde der Sonne in allen Thautropfen. Jeder, der diese Unmittelbarkeit des Willens an sich selbst empfindet, wird nicht allein in denjenigen Erscheinungen, welche seinen eigenen ganz ähnlich sind, in Menschen und Thieren, als ihr innerstes Wesen jenen nämlichen Willen anerkennen, sondern die fortgesetzte Reflexion wird ihn dahin leiten, auch die Kraft, welche in der Pflanze treibt und vegetirt, ja die Kraft, durch welche der Krystall anschießt, die, welche den Magnet zum Nordpole wendet, die, deren Schlag ihm aus der Berührung heterogener Metalle entgegenfährt, die, welche in den Wahlverwandtschaften der Stoffe als Fliehen und Suchen, Trennen und Vereinen erscheint, ja zuletzt sogar die Schwere, welche in aller Materie so gewaltig strebt, den Stein zur Erde und die Erde zur Sonne zieht — diese alle nur in der Erscheinung für verschieden, ihrem inneren Wesen nach aber als dasselbe zu erkennen, als jenes ihm unmittelbar so wohl und besser als alles Andere Bekannte, was da, wo es sich am vollkommensten manifestirt, Wille heißt. Alle Vorstellung, alles Object ist Erscheinung. Wille ist das Ding an sich. Er ist das Innerste, der Kern jedes Einzelnen und ebenso des Ganzen; er erscheint in jeder blindwirkenden Naturkraft; er erscheint auch im überlegten Handeln des Menschen, und die große Verschiedenheit dieser beiden Erscheinungen trifft doch nur den Grad des Erscheinens, nicht das Wesen des Erscheinenden.

Auf diesen Grundlagen, die dem unmittelbarsten Bewußtsein nahe liegen und dieser Philosophie eine allgemeine Verständlichkeit sichern, baut

Schopenhauer sein System architektonisch mit großer Consequenz auf, die durch einzelne Resultate überrascht. Er führt zunächst die Erscheinungen des Willens durch die Naturreiche hindurch. Finster waltend auf den niederen Stufen, zündet er sich auf den höheren ein Licht an, das Licht der Intelligenz. Sie ist nur ein Hilfsmittel des Willens, das ihm nothwendig wurde, zur Aufhebung des Nachtheils, welcher aus dem Gedränge und der complicirten Beschaffenheit seiner Erscheinungen eben den Vollendetsten erwachsen würde. Die Erkenntniß ist daher nur ein Mittel zur Erhaltung von Individuum und Art, so gut wie jedes Organ des Leibes. Durch diese Auffassung unterscheidet sich die Schopenhauer'sche Philosophie himmelweit von allen deutschen idealistischen Systemen. Die Aesthetik und Ethik begründet er nun auf die Emancipation der Erkenntniß vom Willen. In einzelnen Menschen entzieht sich die Erkenntniß dieser Dienstbarkeit, wirft das Joch des Willens ab und besteht frei von allen Zwecken des Willens rein für sich, als bloßer, klarer Spiegel der Welt, woraus die Kunst hervorgeht; oder diese Art der Erkenntniß wirkt auf den Willen zurück, so daß die Selbstaufhebung desselben eintreten kann d. i. die Resignation, welche das letzte Ziel, das innerste Wesen aller Tugend und Heiligkeit und die Erlösung von der Welt ist. Diese Resignation und Erlösung von der Welt, die Spitze der Schopenhauer'schen Ethik, hängt nothwendig mit der ganzen pessimistischen Weltanschauung dieses Denkers zusammen. Der Wille nämlich ist ein Streben ohne Ziel und ohne Ende. Das Gepräge dieser Endlosigkeit finden wir auch allen Theilen seiner gesammten Erscheinung aufgedrückt, von der allgemeinsten Form dieser, der Zeit und dem Raume ohne Ende, an, bis zur vollendetsten aller Erscheinungen, dem Leben und Streben des Menschen. Kein Denker hat die Unerreichbarkeit dauernder Befriedigung und die Negativität alles Glückes mit solchen Rembrandt'schen Farben gemalt, wie Schopenhauer, und seine Schlagschatten fallen um so tiefer und schwerer, als dies Gemälde nicht die Frucht einer zufälligen Stimmung ist, sondern uns die dunkelwaltende Nothwendigkeit der Welt entrollen will. „Man kann drei Extreme des Menschenlebens theoretisch annehmen und sie als Elemente des wirklichen Menschenlebens betrachten. Erstlich das gewaltige Wollen, die großen Leidenschaften; es tritt hervor in den großen, historischen Charakteren; es ist geschildert im Epos und

Drama, kann sich aber auch in der kleinen Sphäre zeigen, denn die Größe der Objecte mißt sich hier nur nach dem Grade, in welchem sie den Willen bewegen, nicht nach ihren äußeren Verhältnissen. Sodann zweitens das reine Erkennen, das Auffassen der Ideeen, bedingt durch Befreiung der Erkenntniß vom Dienste des Willens: das Leben des Genius. Endlich drittens die größte Lethargie des Willens und damit der an ihn gebundenen Erkenntniß, leeres Sehnen; lebenerstarrende Langeweile. Das Leben des Individuums, weit entfernt, in einem dieser Extreme zu verharren, berührt sie nur selten und ist meistens nur ein schwaches und schwankendes Annähern zu dieser oder jener Seite, ein dürftiges Wollen kleinlicher Objecte, stets wiederkehrend und so der Langeweile entrinnend. — Es ist wirklich unglaublich, wie nichtssagend und bedeutungslos, von außen gesehen, und wie dumpf und besinnungslos, von innen empfunden, das Leben der allermeisten Menschen dahinfließt. Es ist ein mattes Sehnen und Quälen, ein träumerisches Taumeln durch die vier Lebensalter hindurch zum Tode, unter Begleitung einer Reihe trivialer Gedanken. Jedes Individuum, jedes Menschengesicht und dessen Lebenslauf ist nur ein kurzer Traum mehr des unendlichen Naturgeistes, des beharrlichen Willens zum Leben, ist nur ein flüchtiges Gebilde mehr, das er spielend hinzeichnet auf sein unendliches Blatt, Raum und Zeit, und eine gegen diese verschwindend kleine Weile bestehen läßt, dann auslöscht, neuen Platz zu machen. Dennoch, und hier liegt die bedenkliche Seite des Lebens, muß jedes dieser flüchtigen Gebilde, dieser schaalen Einfälle, vom ganzen Willen zum Leben, in aller seiner Heftigkeit, mit vielen und tiefen Schmerzen und zuletzt mit einem wirklich empfundenen, bitteren Tode bezahlt werden." Bei diesem Standpunkte ist es zu begreifen, wenn Schopenhauer den Optimismus für eine ruchlose Gesinnung erklärt. Wir können dem geistvollen Denker nicht in die Fülle seiner einzelnen Entwickelungen folgen. Als interessant ist im ästhetischen Abschnitte des Werkes noch die Stellung der Musik hervorzuheben, welche nicht, wie die anderen Künste, das Abbild der Ideeen ist, sondern das Abbild des Willens selbst. Sie ist von der erscheinenden Welt ganz unabhängig, ignorirt sie schlechthin, könnte gleichsam, auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehen. Sie ist nämlich eine so unmittelbare Objectivität

und Abbild des ganzen Willens, als die Welt selbst. Die nähere Durchführung dieser parador klingenden Behauptung gehört zu den interessantesten Partieen des Schopenhauer'schen Hauptwerkes.

Schopenhauer ist Jahrelang ein einsamer und wenig gekannter Denker geblieben. Erst in jüngster Zeit hat er in Frauenstädt, welcher mit einer an den jüngeren Fichtianismus anklingenden Richtung begann („die Menschwerdung Gottes" 1839; die „Freiheit des Menschen und die Persönlichkeit Gottes" 1840), später sich mehr der Feuerbach'schen Weltanschauung näherte, einen begeisterten Apostel gefunden. Er widmete seine Schrift: „Ueber das wahre Verhältniß der Vernunft zur Offenbarung" (1848) dem großen Meister Arthur Schopenhauer, unterwirft den Theismus und Pantheismus, dem er abwechselnd bisher gehuldigt, einer auflösenden Kritik und bekennt sich selbst zu einem pessimistischen Atheismus. Für die Propaganda des Schopenhauer'schen Systems war er am eifrigsten thätig in seinen „Briefen über die Schopenhauer'sche Philosophie" (1854).

Sechster Abschnitt.

Der Einfluß der Philosophie auf Staat, Gesellschaft, Kirche und Kunst.

Wir haben früher gesehen, mit welcher Energie die Fichte'sche Philosophie die geistige Initiative des deutschen Befreiungskampfes ergriff, wie die Schelling'sche dagegen den Theorieen der politischen Restauration entgegenkam. Das System Hegel's schien den Gedanken und den Staat zu versöhnen und der Wirklichkeit gegenüber in einem selbstgenugsamen Quietismus aufzugehen, in welchem sich der Geist mit der Ueberzeugung beruhigte, daß alles historisch Entstandene sein eigenes Werk sei und der Staat selbst die lebendige Wirklichkeit der Vernunft. Freilich war der constitutionelle Staat der „Rechtsphilosophie" in Preußen damals noch nicht verwirklicht; aber er schwebte den großen Staatsmännern, einem Stein und Altenstein, mit welchem Letzteren Hegel stets in freundlichster Beziehung blieb, doch in allgemeinen Umrissen vor, und

zwar mit größerer Ausbildung des Repräsentativsystems, als Hegel selbst für philosophisch begründet hielt. Was sonst aus persönlichen Mittheilungen über die politischen Ueberzeugungen des großen Denkers verlautete, klang überaus beruhigend für die conservativen Staatsmänner. Hegel sprach seine Antipathie gegen die romantischen Bestrebungen der deutschen Burschenschaften ebenso offen aus, wie er den neuen Ausbruch des revolutionären, französischen Kraters, die Julirevolution, mit Niebuhr auf's Entschiedenste verdammte. Hier trennte sich schon sein geistvoller Schüler, Eduard Gans, von den Ansichten des Meisters und machte Ernst mit der Theorie der geschichtlichen Fortentwickelung, die Hegel selbst gepredigt, die ihn aber jetzt aus dem behaglichen, persönlichen Abschlusse mit den Resultaten der Geschichte aufzustören schien. So kam es, daß die süddeutschen Constitutionellen in Hegel einen Hauptvertreter serviler Gesinnung fanden, und daß Börne aussprechen konnte, „Goethe sei der gereimte Knecht und Hegel der ungereimte". Das preußische Cultusministerium Altenstein übernahm selbst die Propaganda der Hegel'schen Philosophie, indem es die meisten Staatsämter mit Hegelianern besetzte und die Hegel'sche Denkweise als ein vollgültiges Zeugniß einer guten und anstellungsfähigen Gesinnung anerkannte. Der preußische Staat schien wieder, wie zu den Zeiten des großen Friedrich, der vorzugsweise philosophische Staat zu sein, und Staat, Kirche und Wissenschaft ruhten versöhnt und in friedlichem Bunde unter den Fittichen des absoluten Begriffes.

Ein literarisches Denkmal dieser Versöhnung waren die 1827 begründeten „Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik", in welchen die älteren Hegelianer ein Tribunal aufschlugen, das sich mit großer Strenge und Gewissenhaftigkeit an die Paragraphen der Hegel'schen Gesetzbücher des Begriffes hielt. Doch bald sollte diese Philosophie, der preußische Lucifer, einen jähen Sturz in den Abgrund thun und die dämonischen Elemente entfesseln, die in ihm verborgen lagen. „Die Halle'schen Jahrbücher" bezeichnen den Sündenfall der Hegel'schen Philosophie, der sie aus dem Paradiese der preußischen Staatsämter vertrieb und aus einer ecclesia militans zu einer ecclesia pressa machte. Seit das preußische Cultusministerium eine strengere kirchliche Richtung angenommen, konnte ihm die Hegel'sche Versöhnung des Glaubens und des

Begriffes, die Marheineke'sche Dogmatik, ebensowenig genügen, wie dieser ganze Aufbau des Staates aus dem Begriffe, dem die theologische Kränzelrede und alle frommen Libationen fehlten. Auf der anderen Seite entwickelte sich eine jüngere Fraction der Hegel'schen Philosophie, welche die Rechtsphilosophie des Meisters einer scharfen Kritik unterwarf und ihren starren Organisationen gegenüber den Fortschritt des Weltgeistes geltend machte, den Hegel selbst als das Grundgesetz der Geschichte anerkannt. So zeigte sich bald der heißentbrannte Kampf der Gegensätze, die sich an einander entzündeten und weiter trieben, wo früher nur Harmonie und Versöhnung zu herrschen schien.

Der Hauptvertreter dieser Wendung der Hegel'schen Philosophie zu einer anfangs liberalen, später revolutionairen Praxis ist Arnold Ruge aus Bergen auf der Insel Rügen (geb. 1802), ein schlagfertiger, energischer, jovialer Geist, dem aber die Ereignisse über den Kopf wuchsen und ihn allmählich aus allen Positionen eines sonst gediegenen Denkens vertrieben. Ruge ist von Hause aus der Typus eines echten Sanguinikers; die Weltgeschichte liegt vor ihm in rosenfarbener Beleuchtung; in jeder leisen Regung der Gegenwart sieht er bereits das Auftauchen einer neuen Gestalt der Idee, einen neuen „Ruck" des Weltgeistes; er selbst ist gleichsam das incarnirte Pathos der geschichtlichen Bewegung. Aber indem er mit der Kraft der Idee gegen die Unangemessenheit politischer Existenzen ankämpfte, verlor er für seinen Anlauf gegen das Bestehende das feste Maß und ließ sich von seinem sanguinischen Temperamente und von der Consequenz des Denkens zu Resultaten fortreißen, mit denen die Entwickelung der Staatsverhältnisse, selbst in einer sehr bewegten Epoche, nicht Schritt halten konnte. Wenn Ruge daher auch als Staatsmann gescheitert ist und als deutscher Ledru-Rollin eine von den tausend Schattirungen der Philosophie theils belebte, theils angekränkelte Partei nicht zum Siege führen konnte, abgesehen davon, daß seine exclusive geistige Bildung ihn zum Agitator der Massen wenig befähigte, so wird er doch in der Geschichte der deutschen Philosophie stets eine bedeutende Stellung behaupten, indem er die Emancipation der Schulweisheit zu einer freien, das Leben bestimmenden und gestaltenden Macht vertritt. Während Strauß, Feuerbach und Bruno Bauer die dogmatischen Satzungen und historischen Ueberlieferungen durch ihre Dialektik flüssig

machten, suchte Ruge gegen die Apotheose des versteinerten Rechtsstaates anzukämpfen und überhaupt in alle festgewordenen Institutionen, denen die Althegelianer eine orthodoxe Huldigung zu Theil werden ließen, die Strömung des fortschreitenden geschichtlichen Prozesses zu leiten. Der Styl Ruges hatte burschikose Schlagkraft, eine heitere, jugendliche Färbung, große Klarheit, Bestimmtheit und Energie. Ruge ist der philosophische Börne. Die Hegel'sche Philosophie galt bisher für schwerfällig, ungelenk und gehörte zu den härtesten Examennüssen der studirenden Jugend. Bei Ruge erschien sie auf einmal im leichten Flügelkleide und kredenzte den schäumenden Kelch des Geisterreiches mit heitern Mienen. Die neue, kühne Exegese Hegels zeigte, daß die Weisheit der älteren Hegelianer keineswegs den geistigen Rahm des Systems abgeschöpft, daß noch eine mächtige und geisterbewegende Kraft in ihm liege, welche jene nicht zu entbinden verstanden. Durch Entfesselung dieser Kraft auch auf politischem Gebiete wurde Ruge der Fahnenträger der jüngeren Schule, wozu ihn sein kernhafter Styl, seine vor Nichts erschreckende Bravour des Denkens, sein herausfordernder Ton und seine polemische Gewandtheit besonders befähigten. So schleuderte er Programm auf Programm mit immer schärferer Schlagkraft, immer extremerer Wendung, ein Percy Heißsporn des Gedankens. Seine Entwickelung war fast so rapid, wie die der Berliner Kritiker; aber sie bewegte sich auf einem bestimmten realen Gebiete und in konkreten Verhältnissen. Es war eine Reihe stets neuer Manifeste und Kriegserklärungen. Die Losung war die Religiosität der Gesinnung, in welche sich die Religiosität des Glaubens aufgelöst hatte, die Begeisterung für die Verwirklichung der Idee, das ethische Pathos, das den bestehenden Verhältnissen gegenüber revolutionair werden mußte.

Die „Halle'schen Jahrbücher“, welche Ruge 1838 im Vereine mit Echtermeyer gründete, waren das Organ seines in ästhetischer und politischer Hinsicht mächtig eingreifenden Wirkens und versammelten auch bald die Chorführer der theologischen und religiösen Kritik um ihre Fahne. Das Princip, dem sie während aller Entwickelungsphasen treu blieben, war das der freien Wissenschaft, des freien Geistes. Am Anfange zeigten sie sich für den preußischen Staat begeistert, den Staat des Protestantismus und der Intelligenz, den Staat Friedrichs des Großen, dessen größter

König ein freier Denker auf dem Throne gewesen, dessen Volk in den Befreiungskriegen die ganze Kraft und Weihe sittlicher Selbstbestimmung entfaltet. Die Jahrbücher waren in ihrem ersten Stadium, in welchem sich auch Rosenkranz, Schaller u. A. an ihnen betheiligten, keineswegs constitutionell, sondern setzten den preußischen Beamtenstaat hoch über die Repräsentativstaaten des südlichen Deutschlands. Dies war eine Consequenz ihres Princips; denn der Beamtenstaat vertritt die Intelligenz und die Bildung, während in den ständischen und repräsentativen Staaten geistig imponderable Elemente zur Geltung kommen. Der preußische Beamtenstaat verdankte damals seine Bildung besonders der Schule der Hegel'schen Philosophie, weshalb sich die Jahrbücher in vollkommenem Einklange mit ihm befanden. Dieser Einklang mußte natürlich gestört werden, als orthodoxe und feudale Elemente die Hegel'sche Bildung aus den maßgebenden Kreisen immer mehr verdrängten. Da erhoben die Halle'schen Jahrbücher das Panier des Protestantismus, dessen Wesen ihnen für das innerste Wesen des preußischen Staates galt, und das ihnen beeinträchtigt schien durch die hereinbrechenden politischen Restaurationsversuche. Die Kriegserklärung des Protestantismus gegen die literarische und politische Romantik gehört zu den bedeutsamsten literarhistorischen Denkmalen der Epoche, zu den denkwürdigsten Actenstücken; denn sie bezeichnet klar und mit kritischer Schärfe den Bruch zwischen der romantischen und modernen Poesie, ihre Urtheile waren die Urtheile des unbestechlichen, classischen Geschmackes über die Verirrungen der ungebundenen Phantasie, sie brach wieder Productionen die Bahn, welche aus einem geläuterten Geiste hervorgehen, und machte die Wiedergeburt einer echt künstlerischen und zugleich nationalen Poesie möglich. Wohl hatte schon das junge Deutschland gegen die Romantik Opposition gemacht; aber diese Opposition war selbst von romantischen Elementen zersetzt. Die Halle'schen Jahrbücher erklärten die jungdeutschen Autoren für Epigonen der Romantik und trieben so die Begabteren selbst über den Kreis ihrer bisherigen fragmentarischen Schöpfungen zu gediegeneren Leistungen hinaus. Der Inhalt dieses Manifestes war freilich nur eine Ausführung und Anwendung Hegel'scher Axiome, da dieser Denker selbst es im Wesentlichen hätte mitunterzeichnen können; aber die drastische Kraft des Styls, die rückhaltlose Kühnheit der Charakteristik, der Griff in's

Rolle, der alle Sorten der Romantik, ihre in die buntesten Farben spielenden Abarten, ihre verborgensten Parteigänger auf allen geistigen Gebieten mit an's Licht zog, gaben ihm eine durchgreifende Bedeutung, die noch in die Zukunft hinausreicht. Die politische Lyrik, welche „die Jahrbücher" einführten, war selbst nur das poetische Programm dieses Protestantismus und entlehnte zum Theile ihre Stichwörter dem philosophischen Manifest. In Bezug auf die politische Form waren auch damals die „Jahrbücher" noch mit dem preußischen Staate einverstanden, und noch 1840 erklärte sich Ruge selbst entschieden gegen jede Fortbildung der ständischen Verfassung: „Möge ein günstiges Geschick uns vor aller Praxis bewahren, die nicht das volle Gefühl unserer gegenwärtigen, lebendigen Institutionen, des Beamten- und Militairstaates, der Städte- und Kirchenverfassung zur Basis hat." Doch der Geist, der diese Formen beseelte, trat immer mehr in Widerspruch mit den Forderungen der freien Wissenschaft. So begann 1841 das dritte Stadium, in welches die Entwickelung der „Halle'schen Jahrbücher" trat, und welches alsbald ihre Verwandelung in „deutsche Jahrbücher", ihr Verbot in Preußen und ihre Uebersiedelung nach Sachsen zur Folge hatte. Sie gaben das Ideal des „intelligenten Beamtenstaates" auf, der sich ihnen nun in „den Polizeistaat" verwandelte, und stellten ihm den freien Staat gegenüber, der auf der Selbstbestimmung des vernünftigen und gebildeten Volkes ruhen sollte. Dieser Standpunkt suchte sich zu vertiefen; der Polizeistaat verwandelte sich überhaupt in den Staat der Transscendenz, mit jenseitiger, über dem Volke stehender Polizeiordnung und Justiz; und, um dem freien Staate Bahn zu brechen, bedurfte es einer radicalen Reform des Bewußtseins und seiner Befreiung von allen bisherigen Illusionen. Mit dieser entschiedenen Wendung zur Praxis, mit dieser Begeisterung für eine Religion der Freiheit, mit diesem deutlich ausgesprochenen Postulate der Auflösung der Kirche in die Schule, der allgemeinen Volkserziehung, mit welcher das Militairwesen verschmelzen sollte, und der Selbstregierung des gebildeten Volkes — Postulate, welche das Programm der Jahrbücher von 1843 enthielt — unterschrieben die Jahrbücher ihr eigenes Todesurtheil. Abgesehen vom Terrorismus gewaltsam octroyirter Ueberzeugungen, der sich als politische Macht despotisch im Interesse „des freien Geistes" geberdet haben würde, hielten die Jahrbücher auch in die-

ser extremsten Phase den Hegel'schen Staatsbegriff als den eines Organismus fest und erklärten sich gegen jedes mechanische Schaukelsystem der Gewalten, wie sie auf der anderen Seite die Intelligenz, die sich ihnen aber nicht mehr im Beamtenstaate verkörperte, als Hauptfactor des „freien Staates" fortwährend anerkannten.

Nach dem Verbote der „deutschen Jahrbücher" traten andere wissenschaftliche Organe an ihre Stelle; die Advocaten des freien Geistes plaidirten jetzt theils mit gemäßigter Färbung in den „Jahrbüchern der Gegenwart", an denen Schwegler, Zeller, Fischer und Reiff mitarbeiteten, theils in „Wigands Vierteljahrsschrift" (1844—45) und in den „Epigonen" (1846—48), an denen sich Julius, Jordan u. A. betheiligten. Hier war das reformatorische Pathos der Jahrbücher gänzlich abgeschwächt; jesuitische, skeptische und hyperoriginelle Taschenspielerkunststücke der Dialektik vertraten seine Stelle; Julius, der Geschichtsschreiber der Jesuiten, versuchte sich an der Lösung ethischer Probleme, die er auf der Spitze einer jongleurartigen Sophistik schaukelte; Jordan, der Reichsmarinerath, dem wir unter den philosophischen Dichtern wieder begegnen werden, mit einem neuen Systeme, oder vielmehr mit einem Programme, welches die Philosophie in die Naturwissenschaften auflösen wollte. Fragmente der aufgelösten Jahrbücher, obdachlos gewordene Abhandlungen flüchteten in Ruge's „Anekdota" (3 Bde. 1843) und in Herwegh's „Einundzwanzig Bogen aus der Schweiz" (1843). Ruge selbst gab seine „Gesammelten Schriften" (10 Bde. 1846—48) heraus, in denen sich viele glänzende Proben eines großen kritischen Talentes befinden, und die durchweg von einem energischen Geiste und einem ernsten und aufrichtigen Enthusiasmus Zeugniß ablegen. Später suchte Ruge in den „deutsch-französischen Jahrbüchern" ein geistiges Bündniß zwischen den deutschen und französischen, freiwissenschaftlichen Bestrebungen zu vermitteln, ein Streben, von welchem auch seine Schrift „Zwei Jahre in Paris, Studien und Entwickelungen" (2 Bde. 1846) ein geistvolles Zeugniß ablegt. Freilich wurde Ruge's Kosmopolitismus, der die Nationalität nur für eine geistige Schranke erklärte, utopistisch und sagte sich einseitig von der nationalen Basis los, ohne welche die philosophische Weltbeglückung in der Luft schwebt. Die spätere Thätigkeit Ruge's als Deputirter und

Agitator war, so uneigennützig und aufopferungsfähig sie sein mochte, doch nur ein Beleg dafür, daß der deutsche Idealismus selbst in seiner Wendung zur Praxis höchst unpraktisch bleibt und Gefahr läuft, seine Theorieen zu compromittiren und in seine architektonischen Grundrisse einen bedenklichen Riß zu machen.

Es hatte inzwischen nicht an Auguren gefehlt, welche diese gefährliche Entwickelung der Hegel'schen Philosophie prophezeit hatten, oder vielmehr sie im System bereits begründet fanden. Die jungdeutschen Autoren, von denen die Mehrzahl einen Anflug Hegel'scher Weisheit zur Schau trug, hatten nicht nur selbst die Zuchtruthe Wolfgang Menzels empfunden, sondern auch seinen Fanatismus gegen Hegel wachgerufen, der mit Goethe zusammen als der intellectuelle Urheber des jungdeutschen Krawalls verurtheilt wurde. Noch entschiedener wandte sich der Staatsphysiolog und weltgeschichtliche Botaniker Heinrich Leo, ein Poltergeist von Anbeginn, gegen die Hegel'sche Philosophie, indem er sie geradezu als staatsgefährlich denuncirte. Die Leo'sche Denunciation bestand aus folgenden vier Punkten: 1) die Hegel'sche Schule leugnet jeden Gott, der eine Person ist, d. h. sie lehrt den Atheismus; 2) sie lehrt ganz offen, daß das Evangelium eine Mythe sei; 3) sie leugnet die Unsterblichkeit und lehrt eine Religion des alleinigen Diesseits; 4) sie giebt, vermittelst einer Verhüllung ihrer gottlosen und frevelhaften Lehren in eine abstoßende und nicht gemeinverständliche Phraseologie, sich noch das Ansehen, als wenn sie eine christliche Partei sei. Ueber diese Denunciation entbrannte eine heftige Polemik, an welcher sich Ruge, Meyen, Kahnis, Krug und der vielseitige, auch als Kritiker jungdeutscher Bestrebungen bekannte Marbach betheiligten. Auf die Anklage des Atheismus folgte Schubarths Anklage auf Hochverrath: „Ueber die Unvereinbarkeit der Hegel'schen Staatsphilosophie mit dem Lebensprincip der preußischen Staatsverfassung" (1839). Dies Lebensprincip ist nach Schubarth das Haus Hohenzollern; Hegel aber lehre die constitutionelle Verfassung, welche Nichts sei als die verkappte Republik. Das Berliner „politische Wochenblatt", an welchem Leo mitarbeitete, und die „Evangelische Kirchenzeitung" eröffneten nun ein langanhaltendes Rottenfeuer gegen die Hegel'schen Schlachtreihen, das nicht ohne Erfolg blieb. Das Cultusministerium Eichhorn

ergriff energische Maßregeln gegen die jüngeren Hegelianer. Dem Licentiaten Bruno Bauer in Bonn wurde in Folge eines Votums der Berliner theologischen Fakultät die venia legendi entzogen; die Halle'schen Jahrbücher und die Rheinische Zeitung, die sich in den Händen radicaler Junghegelianer befand, wurden verboten, keine jüngeren Docenten von mißliebiger Richtung zu den academischen Lehrämtern zugelassen, ehe sie ihre Verirrungen bereut. Während das Urtheil der Berliner theologischen Fakultät in Betreff Bruno Bauers für maßgebend gegolten hatte, wurde ein ähnliches Votum der philosophischen beseitigt, weil es zufällig mit den Ansichten des Ministeriums nicht übereinstimmte. Die Vorlesungen des Dr. Nauwerck über „Geschichte der vorzüglichsten Systeme der philosophischen Staatslehre“ (1844) wurden als anstößig denuncirt; die philosophische Fakultät erklärte auf Befragen einstimmig: daß nach ihrer Stellung und ihren Statuten in den ihr mitgetheilten Schriften des Dr. Nauwerck kein Grund vorhanden sei, ihrerseits gegen denselben einzuschreiten; dennoch wurden und blieben die Vorlesungen Nauwercks geschlossen. Dem Professor Hinrichs in Halle erklärte 1844 das Cultusministerium in Betreff seiner „politischen Vorlesungen“, daß es ihm die wissenschaftliche Fähigkeit, dergleichen Gegenstände zu behandeln, abspreche. Auch dem Dr. Schwarz in Halle und vielen Anderen wurden angekündigte Vorlesungen nicht zu halten erlaubt. Dagegen wurde der Neuschellingianismus in jeder Weise begünstigt; aber weder Professor Stahl, noch Professor Huber, der die Zeitschrift „Janus“ redigirte, noch Professor Leo vermochten eine wissenschaftliche Schule mit ausgiebiger Kraft zu begründen, wenn sie auch ein zahlreiches profanes Publicum fanden, das in allerneuester Zeit sogar die Bänke der Berliner Kammer bevölkert.

Mitten zwischen den kämpfenden politischen Parteien, welche den Kampf der Schelling'schen Philosophie mit der Hegel'schen und der einzelnen Fractionen der Letzteren auf das politische Forum hinüberspielten, suchten einige unabhängige empirische Philosophen das Reich der gemäßigten Mitte zu wahren. Hier ist besonders der geistvolle Biedermann zu nennen, der vielfach für eine den Extremen abgewendete, aber auf vernünftigen Principien begründete politische Reform in die Schranken trat. In seiner „Fundamentalphilosophie“ (1838) verfocht er

einen nach allen Seiten hin kritischen Skepticismus, welcher auch seine klare und eingehende „Geschichte der deutschen Philosophie seit Kant“ (2 Bde. 1842—43) beherrscht. Die vorzügliche Berücksichtigung der praktischen Philosophie, der Ethik und Politik in den Systemen der einzelnen Denker zeigte, welche überraschende Fülle der fruchtbarsten politischen Ideeen, ergiebig für die künftige Praxis von Jahrhunderten, in den Werken unserer großen Philosophen niedergelegt ist.

Der Radicalismus der Halle'schen Jahrbücher hatte sich gegen den Staat der Transscendenz erklärt; eine noch weiter gehende Partei erklärte sich gegen die Transscendenz des Staates überhaupt, der als eine Form socialer Unfreiheit gebrandmarkt wurde. Der Staat als Staat galt nicht für die Wirklichkeit der Vernunft und Freiheit; er galt für eine Zwangsanstalt, für eine kunstvolle und systematische Fesselung der Persönlichkeit in starren Institutionen und unter abstracten Begriffen. Er wurde von dieser eudämonistischen Partei für unfähig erklärt, die höchsten Ziele der Menschheit, ihr irdisches Glück zu verwirklichen. Anknüpfungen für diese Theorie fanden sich allerdings in den deutschen philosophischen Systemen, am wenigsten im Systeme Hegels, welches die Gesellschaft als das System der Bedürfnisse dem Staate unterordnete. Wohl aber ging Herbarts „beseelte Gesellschaft“ über jede bestimmte Staatsform hinaus, doch war sie auf der inneren Freiheit der Intelligenz und Bildung begründet. Praktischer war Krause, welcher den Staat als einen Verein neben anderen Vereinen in den großen Menschheitsbund auflöste. Seine Schüler vermittelten die deutsche Wissenschaft mit den französischen Reformtheorieen und stellten das Princip der freien und friedlichen Association als schöpferisch und zukunftsvoll hin. Doch diejenige socialistische Fraction, die es in Deutschland eine Zeitlang zu einer volksthümlichen Geltung brachte, lehnte sich weder an Herbart, noch an Krause an, sondern theils an die französischen Systeme, theils an die jüngsten Entwickelungen der Hegel'schen Philosophie. Sie verfiel zwar nicht in den überflüssigen Ausbau ikarischer Welten, — im Gegentheile, sie unterwarf die gewaltigen gesellschaftlichen Organisationen, die aus der wohlwollenden Phantasie eines Fourier und Cabet mit einer bis in die kleinsten Federchen und Räderchen des Triebwerkes waltenden Genauigkeit entsprungen waren, einer scharfen Kritik, aber diese Kritik hielt sich

wieder zu sehr im Allgemeinen, um für irgend eine bestimmte Gestaltung fruchtbringend zu sein, und ließ besonders die Ansatzpunkte für die Hebel der socialen Reform und ihre Beziehung zu den bestehenden Staatsverhältnissen im Dunkeln. Der „politische Atheismus", wie diese Richtung von einem ihrer eifrigsten Apostel, Heß, getauft wurde, sprang wie eine geharnischte Minerva fertig in eine Welt, die keinen Raum für ihn hatte, und mit der er Nichts machen konnte, als sie von Grund aus über den Haufen werfen. Es war nicht schwer, den Staat zu leugnen; wohl aber, ihn zu beseitigen, und unmöglich für jede sociale Reform, ihn zu ignoriren. So blieb der deutsche Socialismus eine erbauliche Predigt des irdischen Glückes nach einigen sonntäglichen Stellen des Evangeliums Ludwig Feuerbach. Während ein so scharfer Kritiker, wie Proudhon, mit dem Rüstzeuge einer der deutschen Wissenschaft abgeborgten Dialektik, mit der unerbittlichen Consequenz des Denkens die Nationalökonomie selbst nach ihrem jetzigen wissenschaftlichen Standpunkte und ihrer bisherigen Entwickelung in ihren inneren Widersprüchen aufzudecken und in paradoxer Weise durch eine Analyse des Eigenthumsbegriffs die Unmöglichkeit des Eigenthums oder vielmehr seine Identität mit dem Diebstahle nachzuweisen suchte, ließen sich die deutschen Socialisten auf tiefere juristische und nationalökonomische Begründungen nicht ein, sondern vertieften nur das Princip des Socialismus und suchten in einer freien Gestaltung des irdischen Daseins, in welcher jede Seite des menschlichen Wesens zur vollsten Geltung kommt, Ersatz für das durch die Kritik Feuerbachs aufgelöste Jenseits des Glaubens. Gegen die politischen Revolutionairs, die sie für Ideologen erklärten, machten sie entschieden Front, wie z. B. gegen Ruge und gar gegen den wilden Agitator Heinzen und seine politischen Brandschriften, welche mit einer Kritik der preußischen Büreaukratie begannen und mit einer politischen Satanella und Tarantella endigten. Noch schärfer zog besonders Marx gegen die Selbstgenugsamkeit der Berliner Kritik zu Felde in seiner Schrift: „die heilige Familie, Kritik der kritischen Kritik" (1845). Engels gab werthvolle statistische Aufschlüsse, z. B. über die englischen Fabrik- und Arbeiterverhältnisse, durch welche er der Kritik einen positiven Boden sichern wollte; Heß war der Programmenschreiber voll hitziger philosophischer Ueberstürzung, Lüning der journalistische, thätige

Agent der Partei, während Püttmann in Versen und Prosa gemüthvolle Paraphrasen ihrer Grundsätze gab. Am bedeutendsten trat wohl Carl Grün hervor, welcher Schiller und Goethe vor das Forum dieser neuen, bestimmter formulirten Humanität citirte und, wie er den Socialismus an die classischen Traditionen anknüpfte, auf der anderen Seite auch die Entwickelung seiner Probleme in Frankreich und Belgien dem deutschen Publicum in lebensvoller Reproduction vorführte. Grüns Schrift: „die sociale Bewegung in Frankreich und Belgien, Briefe und Studien" (1843) verdient von den Werken der deutschen Socialisten durch Wärme und Klarheit, durch ihre Begeisterung für die sociale Reform und ihre trotz dessen unparteiische Analyse der einzelnen Systeme auszeichnende Erwähnung. Ohne die warme Färbung, die der eigene, verwandte Standpunkt der Grün'schen Schrift ertheilt, mit der Objectivität des Geschichtsforschers entwickelte L. Stein die Systeme der französischen Socialisten und ihren Zusammenhang in seiner Schrift: „der Socialismus und Communismus des heutigen Frankreichs" (1842). Alle diese Schriften zeigten in der ganzen Art und Weise der kritischen und geschichtsphilosophischen Darstellung den tiefgreifenden Einfluß des Hegel'schen Systems. Eine selbstständige wissenschaftliche Begründung des Socialismus versuchte Marlo in den „Untersuchungen über die Organisation der Arbeit" (2 Bde. 1850) und vor Allen Julius Fröbel, ein Geist von liebenswürdiger Frische, gefälliger Sicherheit des Denkens und einer nicht unbedeutenden organisatorischen Begabung, im „System der socialen Politik" (2 Thle. 1847), dessen Grundzüge nicht ohne architektonischen Schwung entworfen sind. Fast unabhängig von diesem wissenschaftlichen Socialismus, wenn auch nicht ohne Anregung von Frankreich aus, gährte im deutschen Handwerkerthume die Unzufriedenheit mit den Einrichtungen der Gesellschaft, und der dunkle Bildungstrieb schoß in einzelnen Krystallisationen an, zu denen wir auf praktischem Gebiete die einzelnen Arbeiter-Vereine, auf literarischem die Schriften des Schneiders Weitling und anderer naiver Apostel rechnen, in denen der sociale Geist zum Durchbruche kam. Hier fanden sich gemüthliche Auseinandersetzungen und Exclamationen über das irdische Glück, Anknüpfungen an die urchristliche Weltanschauung und evangelische Gleichheit, Proteste gegen die Macht des Geldes und den

Vernichtungskrieg, den das Capital mit der Arbeit führt, utopische Neubauten und harmonische Gestaltungsversuche; Alles recht phantasievoll, recht aus dem Herzen, aus dem unmittelbaren Drange der Noth heraus empfunden; aber auch Alles buntschillernde, in's Blaue verschwebende Seifenblasen, welche rasch zerplatzen, nachdem sie die geistige Thonpfeife des deutschen Handwerkers verlassen. Dieser ikarische Meistersang war nicht von langer Dauer; seine Tabulaturen waren zu einförmig, und bald ging ihm gänzlich der Stoff aus.

Die Emancipation der „weißen Sclaven" hatte keine nachweisbaren Resultate. Der günstige Niederschlag der socialistischen Versuche war auf der einen Seite ein erhöhter Bildungsdrang im Volke, eine größere geistige Lebenswärme, auf der anderen der sorgsamere Hinblick geistig und staatlich bedeutender Männer auf die offenen Wunden des Pauperismus, wenn sich auch die Staatsmacht allein zu ihrer Heilung meistens unfähig erwies. Ebenfalls von Frankreich war die Anregung zu einer Emancipation der geschlechtlichen Verhältnisse ausgegangen, welche in Deutschland auf Friedrich Schlegel und Schleiermacher zurückwies. Die Emancipation der Frauen und die Emancipation des Fleisches wurde die doppelte Losung, welche zunächst in der jungdeutschen Literatur gährte, zuletzt aber mit ihren unklaren Stichwörtern die ganze Nation anzustecken drohte. Ein Füllhorn von Ueberzeugungen, Vorschlägen, Protesten, Theorieen über die gesellschaftliche und politische Stellung der Frauen, über ihre geistige Erziehung und Bildung, über die „freie Liebe", über die Berechtigung der Ehe, über ihre theologische und juristische Form wurde in Skizzen, Fragmenten, Romanen und selbstständigen Schriften ausgeschüttet. Was davon in belletristischen Werken erschien, haben wir theils bei Betrachtung der jungdeutschen Autoren erwähnt, theils werden wir bei der Darstellung des deutschen Romans darauf zurückkommen. Am heftigsten protestirten einige jüngere Socialisten, wie Heinrich Marr in der Schrift: „die Ehe vor dem Richterstuhl der Sittlichkeit und des gesunden Menschenverstandes" (1847) gegen die Sittlichkeit des Instituts, wofür er indeß von Edgar Bauer und der Berliner Kritik zurechtgewiesen wurde. Im Ganzen unterschieden sich diese socialen Reformtheorieen von der heißblütigen Sinnlichkeitsapotheose der Romantiker durch ein praktisches Gepräge

und den entschiedenen Ernst der Ueberzeugung, waren aber um so bedenklicher, als sie das, was von den Romantikern als exclusive Sittlichkeit und als ein Privilegium vertheidigt wurde, zur allgemeinen und zu einem vollgültigen Rechte aller Mitglieder der Gesellschaft machen wollten. Wie indeß Schleiermacher mit dem geistigen Adel und der Feinheit, die ihn auszeichnen, das Facit der romantischen Emancipationsbestrebungen zog: so war es dem ehrwürdigen Veteranen der Philosophie und der Naturwissenschaften, Nees von Esenbeck, vorbehalten, das in Verworrenheit gebrachte sittliche Problem in seiner Klarheit aufzufassen und dabei zugleich den praktischen Gesichtspunkt der Ehe als einer kirchlichen und staatlichen Institution festzuhalten. „Das Leben der Ehe" von Nees von Esenbeck (1845) verhält sich zu den jungdeutschen Emancipationstheorieen, wie Schleiermachers Briefe über die Schlegel'sche Lucinde zu den romantischen.

Die Emancipation der Gesellschaft vom Staate konnte in der Praxis keinen Boden finden, wohl aber die Emancipation von der Kirche, und die freien Gemeinden sind die einzige Verwirklichung socialer Tendenzen in Deutschland. Als die Bethätigung der freien Association ist ihre Bedeutung ungleich größer, als wenn man den geistigen Gehalt dieser Bewegungen in's Auge faßt, der sich eben nur auf volksthümliche Ausbreitung philosophischer Resultate und auf die mannigfachen Aneignungsversuche der Massen beschränkt. Nees von Esenbeck, Bayrhoffer und andere Philosophen wirkten eifrig dafür, die Blüthe des freien Menschenthums in diesen unabhängigen Gemeinden zu zeitigen und überhaupt der deutschen Philosophie den Weg aus ihrer olympischen Selbstgenugsamkeit in das Herz der Massen zu bahnen. Doch waren es vorzugsweise die deutschkatholischen Gemeinden, welche sich auf einer Höhe mit den Resultaten der modernen Philosophie zu halten wußten, obgleich Johannes Ronge zu sehr mit der Reformatorenmiene und dem abstracten Pathos der Menschenrechte auftrat, energisch in seinen Programmen, aber allzu salbungsvoll, matt und weitschweifig in Schriften und Reden. Bedeutender waren die jüngeren Prediger: Weigelt in Hamburg, Erdmann in Guhrau, dessen Werk: „die theologische und philosophische Aufklärung des 18ten und 19ten Jahrhunderts" (1849) die interessantesten Aktenstücke zur Geschichte der

freien religiösen Bewegungen giebt, Kampe in Stuttgart („das Wesen des Deutsch-Katholicismus mit besonderer Rücksicht auf sein Verhältniß zur Politik", 1850), u. A., welche alle der Schule Feuerbachs angehörten, der sich, wie kein anderer Denker, ergiebig für die Popularphilosophie und das Verständniß der Massen bewiesen. Die freieren Regungen der Protestanten, welche die Philosophie in ihre theologische Facultät mit aufgenommen hatten, gingen meistens auf eine emancipirtere kirchliche Form und waren nur eine Propaganda des Rationalismus, wie Uhlich, oder der freieren theologischen Kritik, wie Wislicenus, Balzer u. A. Die geistige Tiefe eines Schleiermacher und Marheinecke, des Kirchenvaters der neueren Dogmatik, wie ihn Noack nannte, erreichten sie ebensowenig, wie eine Verwirklichung des idealen Grundrisses der praktischen Theologie, den Rosenkranz im dritten Abschnitte seiner „Encyklopädie der theologischen Wissenschaften" aufgezeichnet. Die freie evangelische Gemeinde von Rupp in Königsberg schwankte zwischen Rationalismus und Mysticismus, zwischen hierarchischen Traditionen und socialistischen Tendenzen, zwischen der Orthodoxie, die eigentliche evangelische Landeskirche sein zu wollen, und der Heterodoxie, die Consistorien und ihre Verfügungen nicht anzuerkennen. Rupps persönliche Ueberzeugungen sprach er in seiner Schrift: „Ueber den christlichen Staat" (1842) aus, der natürlich unter seinen Händen eine andere Gestalt annahm, als unter den Händen eines Stahl. Das Christenthum erklärte Rupp für mehr, als nur für Religion, für ein tiefergreifendes Lebensprincip. „Das Christenthum steht zur Religion ganz in demselben Verhältnisse, als zu Staat, Kunst und Wissenschaft; es ist ebensowenig Religion, als es Staat, Kunst oder Wissenschaft ist; aber es ist das Princip und die Seele unseres politischen, künstlerischen, wissenschaftlichen und religiösen Lebens. Es ist mit dem Christenthume wie mit dem Hellenismus und Mosaismus. Auch diese Worte bezeichnen nicht eine einzelne Richtung menschlicher Thätigkeit, sondern das welthistorische Lebenselement, das sich in allen den Formen, in welche menschliche Wirksamkeit ausströmen kann, geoffenbart und bethätigt hat." Die Gemeinde Rupps führte sogar einen socialistischen Dutzcomment ein. Ihr Prediger zeigte gründliche geistige Bildung, aber auch eine in Kleinigkeiten eigensinnige Verfolgung seiner Richtungen. Die zahlreiche

Rupp-Uhlich-Ronge-Literatur war der Durchbruch des freigeistigen Quäkerthums, die Inspiration und die Beredtsamkeit der von Principien angeregten Masse.

Wir wenden uns jetzt zu dem Einflusse der Philosophie auf die Kunsttheorie und die Kunstproduction. Man hat, besonders gegenüber dem Schelling'schen Systeme, dessen Alles überwölbende Kuppel die Kunst ist, der Hegel'schen Philosophie den Vorwurf gemacht, daß ihr das Verständniß für das Wesen der Kunst und die Begeisterung für dichterische und künstlerische Schöpfungen fehle. Wie unbegründet dieser Vorwurf ist, zeigt nicht nur ein genaueres Studium der Hegel'schen Aesthetik, sondern auch die Thatsache, daß alle bedeutenden Fortschritte dieser Wissenschaft, welche gerade in jüngster Zeit namhafte Vertreter gefunden, an das Hegel'sche System anknüpfen und ohne diese Grundlage gar nicht denkbar sind. Der Neuschellingianismus hat keine einzige Aesthetik geschaffen und außer einigen namenlosen Verherrlichungen der „Amaranth“ und „Sigelinde“ und „Roberts des Teufels“ auch keine kritischen Lebenszeichen gegeben. Daß er dafür in der Ethik Außerordentliches leistet, wie neuerdings die Verhandlungen über den preußischen Ehescheidungsgesetzentwurf an den Tag gelegt, und solche Künstler der Gesetzgebung aufzuweisen hat, wie den Dr. Stahl und andere Apostel der Daumschrauben-Sittlichkeit, dürfte für jenen Mangel nur einen schwachen Ersatz bieten. Die Hegel'sche „Aesthetik“, welche freilich ohne dichterischen Schwung und ohne die poetische Weihe Schellings in streng wissenschaftlichem Gewande auftritt, enthält für die Geschichte der Kunst die wesentlichen Gesichtspunkte und die geistvollsten Entwickelungen der Idee des Schönen, sowie bei Betrachtung der einzelnen Gattungen und Arten der Künste eine Fülle tiefer und schlagender Beobachtungen, deren Tragweite für jede romantische Willkür verderblich ist, aber den echten Genius auf mächtigen geistigen Fittigen trägt. Wohl kann man dieser „Aesthetik“ vorwerfen, daß sie dem Geschichtlichen zu großen Spielraum gönnt und bei vielen bedeutsamen Problemen der Kunst vorübergeht; aber das Erste lag in der Hegel'schen Philosophie begründet, die vorzugsweise eine Philosophie der Geschichte ist, das Zweite gab Anregung für weitere Forschungen. Platon war ein ästhetischer Geist; selbst seine Republik sollte ein harmonisches Kunstwerk sein; aber erst der logisch strenge Aristoteles war der

Schöpfer einer maßgebenden Aesthetik mit festen Principien und klarer Begründung. Aehnlich ist das Verhältniß von Schelling zu Hegel. Von Hegels Schülern haben wir schon früher die eleganten, geistvollen Schriften von Rosenkranz und die strenger systematischen, aber gründlicher eingehenden von Hinrichs erwähnt. Mit graziösen Entwickelungen, besonders auf dem Gebiete der Kunstgeschichte, debutirte der Herausgeber der Hegel'schen Aesthetik, Hotho, von dem wir besonders die geschmackvoll ausgeführten: „Vorstudien für Leben und Kunst" (1835) erwähnen. Weiße's „System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit" (2 Bde. 1830) ist wohl das vorzüglichste Werk dieses theistischen Denkers, das nur durch die beschränkte Stellung, die er der Kunst einräumt, und durch seinen transscendenten Standpunkt beeinträchtigt wird, dessen Hauptverdienst aber darin besteht, zuerst den Begriff des Häßlichen in den Organismus der Aesthetik aufgenommen zu haben. Ruge hatte in seiner „Platonischen Aesthetik" (1832) eine quellengemäße und systematische Darstellung der Platonischen Schönheitslehre und in seiner „Neuen Vorschule der Aesthetik" (1837), mit Anlehnung an Jean Paul und Hegel, besonders für den Humor und das Komische interessante und fortbildende Entwickelungen gegeben. Doch das bedeutendste Werk auf diesem Gebiete war ohne Frage die „Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen" von Vischer (3 Bde. 1846—55). Friedrich Theodor Vischer aus Ludwigsburg (geb. 1807), ein Geist von ebenso großer Schärfe und Bestimmtheit des Denkens, wie von einer umfassenden, allen einseitigen Bestrebungen fremden Bildung, ebenso wissenschaftlich streng, wie faßlich und klar, ein beredter Apostel des freien Geistes, war berufen, in einem Werke, dessen Gediegenheit ein ehrenvolles Zeugniß für deutschen Fleiß und ernstes Streben giebt, die ästhetischen Leistungen von Kant bis Hegel, Weiße und Ruge, die ganze Entwickelung dieser Wissenschaft mit Aufnahme aller bedeutsamen Momente zu einem systematischen Abschlusse zu bringen. Während in den Paragraphen dieses Werkes die Strenge des Begriffes und die durch sie bestimmte Präcision des Ausdrucks waltet, verbreiten sich die Erläuterungen in ebenso entsprechender, wie schlagender Weise über die Fülle des Materials und der einzelnen Erscheinungen auf allen Gebieten der Kunst. In der „Metaphysik des Schönen",

dem ersten Theile des Werkes, muß besonders der zweite Abschnitt, welcher das Schöne im Widerstreite seiner Momente, das Erhabene und Komische betrachtet, als eine entschiedene Bereicherung der Wissenschaft angesehen werden. Vischer hatte schon früher in einer Monographie: „Ueber das Erhabene und Komische" (1837) diese beiden Momente des Schönen behandelt, von denen das Komische bisher nur eine stiefmütterliche Auffassung erfahren und nur von den glänzenden Streiflichtern Jean Pauls in seiner wahren Bedeutung und Stellung beleuchtet worden war. Die Aufklärungen, die Vischer über das Wesen des Tragischen und Komischen giebt, sind von großer Tiefe und werden sich sowohl für die poetische, als auch für die kritische Praxis fruchtbar erweisen. Der zweite Theil des Werkes, das Schöne in einseitiger Existenz, umfaßt die objective Existenz des Schönen, das Naturschöne, und seine subjective Existenz, die Phantasie, zwei ebenso nothwendige Ergänzungen des Hegel'schen Systems. Vischer entrollt uns den ganzen Kosmos, den unerschöpflichen Reichthum der Stoffwelt, und zeigt überall die Berührungen und Ausstrahlungen der Schönheit. Ebenso entwickelt er alle Arten der Phantasie und giebt uns ihre Geschichte, für welche allerdings Hegel das Wesentliche und Bedeutende vorgearbeitet hat. Der dritte, noch unvollendete Theil des Werkes geht auf die Kunst und die einzelnen Künste ein. Die ganze Behandlungsweise des Werkes zeugt von einer schwunghaften, wissenschaftlichen Architektonik, von einer vollkommenen Vertrautheit mit der Fülle des Details; sie giebt ebenso bedeutende geistige Perspectiven, wie technische Winke, und es ist vielleicht nur zu bedauern, daß die Strenge der philosophischen Form das Werk auf engere Kreise der Wirksamkeit beschränkt, obgleich sein geistiges Reservoir voll befruchtender Gedankenfülle sich bald durch hundert Canäle in die weiten Niederungen der Praxis ergießen wird.

Eine solche Vermittelung erstrebte von einer gründlichen, wissenschaftlichen Basis aus Adolph Stahr aus Prenzlau in der Uckermark (geb. 1805), eine lebendige, empfängliche, sinnige Natur von durchgreifender classischer Bildung, von bereitwilliger, enthusiastischer Hingabe für Alles, was ihm bedeutend erscheint, in stylistischer Beziehung ebenso klar, wie schwunghaft, festhaltend am ästhetischen Canon des Aristoteles, zu dessen Erläuterung seine ersten Schriften bestimmt waren, aber ebenso

durch leichtentzündliche Sympathieen beherrscht. Am bedeutendsten und liebenswürdigsten erscheint uns Stahr in seinem Reisewerke: „Ein Jahr in Italien" (3 Bde. 1847—50), in welchem sich der ganze Reichthum des südlichen Lebens in glänzender Landschaftsmalerei und Sittenschilderung vor uns entrollt und die Auffassung der Naturschönheit und der nationalen Eigenthümlichkeit ebenso anspricht, wie der schöne und freie Geist echt humaner Bildung, der das ganze Werk durchweht, und die Fülle eingehender Kunstreflexionen und Schilderungen von Kunstwerken, der reichen Skulptur- und Gemäldeschätze Italiens, die wir an der Hand eines kundigen Führers und von seiner oft meisterhaften Darstellung angeregt durchwandern. Was Stahr auf dem Gebiete der Theaterkritik („Oldenburger Theaterschau", 2 Bde. 1845), der literarhistorischen Untersuchungen („Weimar und Jena", 2 Bde. 1852), der Tagespolitik („die preußische Revolution", 2 Bde. 1850), sowie in zahlreichen kritischen Aufsätzen geleistet, das athmet Alles den gleichen freistrebenden und enthusiastischen Geist und trägt, bei größerer oder geringerer Flüchtigkeit der Behandlung, doch immer das Gepräge ernster Gesinnung und entschiedener Durchbildung. In seinem neuesten Werke: „Torso oder Kunst, Künstler und Kunstwerke der Alten" (Bd. 1. 1854) bewegt sich Stahr auf strengwissenschaftlichem Gebiete, aus dem ihn zum Theile die Gährung der Tagesinteressen vertrieben, das ihm aber Beruf und Studien gleichmäßig zuwiesen. Wie Adolph Stahr in seinem italienischen Reisewerke, so legte Herrmann Hettner in seinem Reisewerke über Griechenland: „Griechische Reiseskizzen" (1853) eine Fülle geistvoller Kunstanschauungen und die Früchte gründlicher Studien nieder. Als höchst anregender Kritiker, der ebensoviel Sinn für das Schöne, als analytische Schärfe besitzt, zeigte sich Hettner in seiner literarhistorischen Schrift: „die romantische Schule in ihrem Verhältnisse zu Schiller und Goethe" (1850) und in einem glücklich gruppirenden Werke: „Ueber das moderne Drama" (1852).

Eine noch durchgreifendere Vermittelung der Kunsttheorie mit der künstlerischen Praxis stellte die monographische Behandlung einer bestimmten, einzelnen Kunst in Aussicht, und zwar war es die lebendigste und unmittelbarste Kunst, in welcher der Künstler mit seiner ganzen Persön-

lichkeit den Einsatz macht, die Schauspielkunst, welche durch Heinrich Theodor Rötscher (geb. 1804) in das Gebiet der Kunstphilosophie gezogen und in eingehender und principieller Weise dargestellt wurde. Gegenüber der lustig moussirenden Genialitätssucht der Darsteller, welche von keinem Principe, von keiner Regel Etwas wissen wollen, sondern darin nur eine Beschränkung ihres schöpferischen Dranges und Talentes sehen, war ein Werk, wie Rötscher's „Kunst der dramatischen Darstellung" (3 Thle. 1841—46) doppelt verdienstlich, indem es auf das Gesetz der Bildung hinwies, durch welches sich selbst die ursprüngliche Genialität zu läutern habe, das aber auch für die mäßige Begabung die Erreichung einer bestimmten Kunsthöhe möglich machte und überhaupt die ganze Darstellungskunst vor Verwilderung retten und zu einem harmonischen Gleichmaße erziehen sollte. Das Gesetz der Versinnlichung der dramatischen Charaktere führte Rötscher in einer Reihe bedeutsamer dichterischer Gestalten vor und gab so dem denkenden Künstler einen festen Halt für sein Streben. Es kam überhaupt darauf an, einen gewissen Grundfonds, ein Capital kritischer Einsicht niederzulegen, von welchem die einzelnen Talente je nach dem Grade ihrer Begabung die Zinsen ziehen konnten. Auch die vortrefflichen „Abhandlungen zur Philosophie der Kunst" (5 Abthl. 1837—47) entwickelten zum Theile den dramatischen Rhythmus einzelner Tragödieen und bewährten das Streben, die Dramen aus jener höheren Einheit des Gedankens zu begreifen, der im schöpferischen Genius lebendig war. Dagegen konnten die von Rötscher herausgegebenen „Jahrbücher für dramatische Kunst und Literatur" keinen rechten Boden gewinnen, weil sie zu sehr jede Vermittelung mit den Erscheinungen des Tages und der Praxis der Bühnenwelt verschmähten und oft in allzugründliche philologische Untersuchungen und mancherlei gelehrte Liebhabereien ausarteten. Dennoch war der Einfluß Rötscher's auf jene leider oft von den Proletariern des Gedankens und den Parias der Bildung angebaute Domaine der alltäglichen Theaterkritik nicht zu verkennen, und man gewöhnte sich auf einem Gebiete, wo Jeder bis dahin seine eigenen kritischen Gesetzestafeln frisch aus irgend einem beliebigen Steinbruche des Gedankens zu Markte trug, allmählich an Anerkennung bestimmter Principien, ohne welche eine unleidliche, Geschmack-verwirrende Willkürherrschaft einzureißen drohte.

Unter diesen Repräsentanten einer gebildeten und maßvollen Theaterkritik, den Schülern Rötscher's, erwähnen wir besonders Max Kurnik, den Erläuterer der Lessing'schen Dramen und der Goethe'schen Frauencharaktere.

Wir konnten nur in kurzen Umrissen die Fülle und Macht neuer und großer Ideeen andeuten, welche die fortschreitende Entwickelung der Philosophie zu Tage gefördert. Nicht blos vom Tribunale der gesetzgebenden und richterlichen Aesthetik strömten diese Offenbarungen über in die ausübende Kunst; — nein, diese Gedankenarbeit wirkte überhaupt anregend und befruchtend auf die Poesie, welche ja stets in den allgemeinen geistigen Aether des Jahrhunderts untertaucht. Sie trug dazu bei, die Schönseligkeit der romantischen Periode, die ganze Willkür der Phantasie durch die energischen Interpellationen des kräftigen und selbstbewußten Gedankens zu unterbrechen und so einer modernen Poesie den Weg zu bahnen, welche in der Kunst die feste Gestaltung, den Gedankenkreis der Neuzeit und die Blüthen des modernen Lebens als ihr Palladium voranträgt!

Drittes Hauptstück.

Die moderne Lyrik.

Erster Abschnitt.

Einleitung. Die schwäbische Dichterschule:

Ludwig Uhland — Gustav Schwab — Justinus Kerner — Gustav Pfizer — Eduard Mörike — Wilhelm Müller.

Wer am Fortschritte unserer Literatur seit Schiller und Goethe zweifelt, den dürfen wir mit Recht auf die moderne Lyrik verweisen, welche eine Fülle neuer Töne angeschlagen hat, nicht blos in dilettantischer Weise und mit einem oberflächlichen Virtuosenthume, sondern mit einer Kraft und Innigkeit, welche die ganze Nation ergriffen. Zwar die romantische Lyrik war unergiebig durch ihre Formlosigkeit und eine falsche Volksthümlichkeit; der trübe, phantastische Schaum dieser ganzen Richtung konnte keine klare rhythmische Gestaltung gewinnen, und selbst der Geist des gefeierten Mittelalters trat uns nur verzerrt aus den Hohlspiegeln dieser Schule entgegen. Dagegen haben wir schon früher die Leier- und Schwerdtgesänge der Befreiungskriege, die mächtige Lyrik eines Hölderlin, die meisterhaften lyrischen Sculpturbilder Platen's und Heine's brillant-kokette, die Romantik zersetzende Liederpoesie gewürdigt. Wenn die Romantik selbst und ebenso ein großer Theil der jungdeutschen Production Nichts war, als unausgegohrene Lyrik, Lyrik in Streckversen ohne rhythmischen Halt; wenn überhaupt die ältere und neuere Romantik alle poetischen Gattungen in einer blind waltenden

Urpoesie vermischte, so müssen wir uns jetzt freuen, aus diesem poetischen Gestrüppe in's Freie zu treten, die Anfänge künstlerischer Scheidung und Sonderung zu begrüßen und damit die Rückkehr aus einer Epoche der Verwilderung zum classischen Ideale. Der frische Strom der Lyrik mußte sich am ersten aus den romantischen Sümpfen wieder hervorringen, indem einige seiner Arme gar nicht darin untergegangen waren, sondern in frischer, selbstständiger Strömung fortgefluthet hatten. Die Lyrik suchte sich zunächst Reinheit und Sicherheit der Form anzueignen; dann aber öffnete sie die geläuterte Form der Fülle von Gedanken und Lebensbildern, welche die fortschreitende Zeit ihr an die Hand gab, und, indem sie so, nur mit lockerer Anknüpfung an einzelne Traditionen der Classiker und Romantiker, verschiedene neue Richtungen schuf und zu nationaler Geltung brachte, durfte sie der Anklage des Epigonenthums kühn und ohne Scheu entgegentreten. Natürlich wiederholen sich in der Lyrik aller Zeiten bestimmte Gruppen der Empfindung und des Gedankens; ihrem Gattungsbegriffe nach ist die Lyrik Anakreons und Pindars unsterblich; aber es kommt auf den Geist an, in welchem sie ausgeführt wird, und auf das individuelle Dichtergepräge, das den Stempel der Neuheit und den Reiz unberechenbarer Mannigfaltigkeit hinzubringt. Wenn eine originelle Dichterbegabung in Empfindung und Gedanken den Geist ihrer Zeit und Nation zu treffen weiß oder vielmehr ihn in ihr eigenes Fleisch und Blut verwandelt hat, dann entsteht eine Dichtung, welche die Bürgschaft der Dauer in sich trägt. Doch was Homer, Pindar und Anakreon, Virgil und Horaz, Dante, Calderon, Cervantes, Camoëns und Shakespeare mit feurigen Zungen predigen: das ist für die Kurzsichtigkeit ihrer meisten Verehrer verloren, welche nur eine Schablonenpoesie nach bestimmten Mustern kennen und unfähig, den Geist der Gegenwart zu begreifen, den Geist aller Zeiten durcheinandermischen.

Die Goethe-Schiller'sche Lyrik, die Schöpfung außerordentlicher Begabungen, welche für Empfindung und Gedanken ergreifende und ewiggültige Töne anschlugen, war doch ganz von bestimmten Voraussetzungen der classischen Schulbildung abhängig und ohne philologischen Commentar in vielen mythologischen Einzelnheiten unverständlich. Man kann diese Dichtungen unmöglich für die geläuterte deutsche Nationalpoesie, für die höchste, unübersteigliche Stufe ihrer Entwickelung halten.

Die Bürger'sche Volkspoesie, die sich der classischen gegenüberstellte, vermied zwar diese Fremdheit der Beziehungen, den antiken Rahmen und die mythologischen Arabesken, hatte aber auf der anderen Seite nicht genug Adel und Gedankengehalt, um eine vollkommene Ebenbürtigkeit zu behaupten. Die elegischen Poeten Matthisson, Salis, Tiedge u. A. ermangelten einer durchgreifenden Dichterkraft und kränkelten an einer Empfindsamkeit, welche gerade nach den Befreiungskriegen in einzelnen Kreisen der Gesellschaft Mode war. Diese weinerliche Welt höchst persönlicher Stimmungen, dies Sehnen nach dem Spielzeuge der Kindheit, diese ganze um Trümmer rankende Epheupoesie hatte sich zwar von der classischen Tradition emancipirt und doch die Grazie der Form beibehalten; sie suchte zwar, wie in Tiedge's „Urania", der sich Mahlmann'sche, Witschel'sche und ähnliche Dichtungen anschlossen, einen geläuterten, christlichen Glauben an die Stelle der heidnischen Reminiscenzen zu setzen und mit poetischen Votivtafeln über Glaube, Liebe und Hoffnung, durch Nacht zum Licht u. dgl. m. die Stammbücher deutscher Frauen und Jungfrauen zu bereichern; aber diese scheinbare Selbstständigkeit einer nur matt beleuchteten Gedankenwelt gab keinen hinreichenden Ersatz und kein bedeutsames Gegengewicht gegen die von großen Genies getragene Anlehnung an die antike Welt. Was kräftig, männlich, geistvoll in der griechischen und römischen Poesie war, die großen Gesichtspunkte des Staates und des öffentlichen Lebens, die schöne plastische Sinnlichkeit, das waren Elemente, die nicht beseitigt werden durften in einer Zeit, für welche der Hellenismus eine dauernde Erquickung bleiben wird; aber die Aeußerlichkeiten, die überlieferten Gestalten der Mythe, die Stoffe des Alterthums, die absichtliche Hineindichtung in die antike Weltanschauung mußten fallen, wenn die deutsche Lyrik eine nationale Wiedergeburt erleben sollte. Den Uebergang zur berechtigten Zeitlyrik hatten bereits die Lyriker der Befreiungskriege und Platen gemacht. An sie lehnte sich die Bahn brechende österreichische Lyrik, welcher die im engeren Wortsinne politische und philosophische folgten. Früher schon hatte nach Goethe's Vorgange die orientalische Lyrik in zum Theile glänzenden Productionen eine pantheistische Lebensweisheit ausgesponnen, während die schwäbische Dichterschule den germanischen und mittelalterlichen Geist in seiner Reinheit, angeregt von der Romantik, aber

frei von ihren Verzerrungen, in lieblichen Dichtungen zu Tage gefördert. Das Geburtsland Schiller's, Schelling's und Hegel's, das gemüth- und geistreiche Schwabenland, stellte der in Norddeutschland blühenden Romantik eine geschlossene lyrische Dichterphalanx gegenüber, welche ebenso an Schiller und Goethe, wie an die unverfälschten Traditionen des deutschen Mittelalters anknüpfte, sich dabei aber durch den Ernst der Gesinnung, die Wärme der Ueberzeugung und durch die Lauterkeit der Dichtform wesentlich von den formlosen Poeten der mondbeglänzten Zaubernacht unterschied. Zwar schien die Bildung einer provinziellen Dichterschule auf eine Abschwächung der dichterischen Kraft hinzudeuten, welche in unseren großen Geistern sich von solchen äußerlichen Bedingungen freigemacht und durch ihre welterobernde Energie den Anschluß einer bestimmten Schule nicht zugelassen hatte. Denn das große Genie wirkt zu weit und zu machtvoll, um in nächster Nähe eine so vertrauliche Ansiedelung zu gestatten. Es regt an und durchgeistigt weithin Richtungen und Talente; doch es ragt zu hoch hervor, um eine Schule zu stiften, die sich immer nur aus Gleichstrebenden bildet, bei denen eine mittlere Begabung ohne zu große Abweichungen vorherrschend ist. In der That würde man bei der schwäbischen Dichterschule die bedeutenden Gedankenhebel Schiller's und Goethe's vergebens suchen. Ebenso fehlt hier eine in allen Formen schöpferische Dichterkraft, welche auch die Wissenschaft in ihre Kreise zieht; es fehlt die Majestät der Geister ersten Ranges. Wir bewegen uns hier in einer Welt des Gemüthes; aber es sind klare Gemüther, und klar ist ihre Welt. Mit weiser Beschränkung pflegten sie die Lyrik, welche unter ihren Händen die erfreulichsten Blüthen trieb. Das Urtheil Goethe's, der den „sittlich-religiös-poetischen Bettlermantel" bei Gustav Pfizer getadelt, war ebenso einseitig, wie das Urtheil Heine's, welcher die schwäbische Schule die Fontanelle für alle bösen Säfte Deutschlands genannt. In der That war bei einzelnen Anklängen an Goethe's einfach-innige Liederpoesie doch die sittliche Gesinnung Schiller's bei der schwäbischen Dichterschule vorherrschend. Nur Uhland traf den einfachen Ton älterer und Goethe'scher Romanzen; die übrigen Dichter ließen ihre Balladen in der Schiller'schen Weise stolz und voll austönen, und selbst bei Meister Uhland erinnern einzelne Dichtungen,

wie z. B. des Sängers Fluch, an Schiller's hinreißendes Pathos und markige Kraft und Fülle.

Was den Inhalt dieser schwäbischen Poesie betrifft, so waren es zunächst die landschaftliche Natur, die sich ja im schönen Schwabenlande so reizend und reich entfaltet, und die Gemüthsstimmungen, welche durch die Einwirkungen der Naturschönheit hervorgerufen worden, die in musikalisch-innigen Liederklängen ausathmeten. Das einfach besaitete und klargestimmte Gemüth dieser Poeten vermied jedes herausfordernde Virtuosenthum der Empfindung, alle kühnen Griffe und schwindelnden Probleme des Gedankens; es war ganz Hingabe, Sinnigkeit, Innigkeit und Naturandacht. So nennt Justinus Kerner die Natur mit Recht den Meister der schwäbischen Dichterschule, nachdem er die Schönheiten Schwabens, die lichten Matten, das dunkle Waldrevier, die Berge voll Reben, den blauen Neckar und die epheuumrankten Burgen seines Vaterlandes mit warmen Farben geschildert. Doch selbst bei dem Magier Justinus Kerner war diese Naturandacht unbefangen und von jeder Mystik frei. Wie sich diese Dichter durch die Reinheit der Naturanschauung von den Romantikern unterschieden, so auch durch die klare Auffassung des Mittelalters, das sie in ihren Balladen und Romanzen verherrlichten. Sie beschworen meistens schöne, idealisirte Gestalten herauf, die ein echt menschlicher Adel beseelte; es waren nicht Fouqué's sentimentale Raufbolde, nicht Brentano's schwarzbärtige Zauberer, nicht Tieck's ironische Purzelmännchen im Harnische; es waren Menschen mit edler, warmer Empfindung, gültig für alle Zeiten und allen Zeiten verständlich. Auch suchte diese Poesie nicht ängstlich jede Berührung mit der Gegenwart zu vermeiden, sondern proclamirte in energischer Form das Glaubensbekenntniß des süddeutschen Liberalismus.

Der Führer und Meister der Schule, Ludwig Uhland aus Tübingen (geb. 1787), gehört zu den Lieblingsdichtern der Nation, welche sich mit Recht von den harmonischen Klängen seiner formvollendeten Lyrik mächtig angezogen fühlte. Ludwig Uhland hatte sich theils als Gelehrter altdeutschen Studien gewidmet und zu ihrer Förderung selbst beigetragen, theils als Politiker in den Würtembergischen Kammern und in der Frankfurter Nationalversammlung auf den Bänken der Opposition

gesessen. Das Studium der mittelalterlichen Poesie war ebenso befruchtend für seine Phantasie, anregend durch ihre naiv=treuherzigen Gestalten, ihr einfach=sinniges Empfinden und ihre markige Kraft, wie seine Thätigkeit als Deputirter die Energie des männlichen, freien Wortes in seine Schöpfungen übertrug. Kraft, Adel und Grazie, eine nicht zur Weichlichkeit abgestumpfte Weichheit, sanfte, doch nicht verschwimmende Umrisse der Zeichnung und anmuthige Melodie des Ausdruckes charakterisiren die Uhland'schen Dichtungen.

Die Naturpoesie Uhland's hielt sich von jeder weitschweifigen Landschaftsmalerei ebenso fern, wie von Matthisson'scher Sentimentalität und lehnte sich mehr an die Empfindungsweise der alten Minnesänger an, die er mit großer Magie des Wohllautes auszudrücken verstand. Wie reizend klingt das Frühlingslied:

„Ich bin so hold den sanften Tagen,
Wann in der ersten Frühlingszeit
Der Himmel, blaulich aufgeschlagen,
Zur Erde Glanz und Wärme streut,
Die Thäler noch von Eise grauen,
Der Hügel schon sich sonnig hebt,
Die Mädchen sich in's Freie trauen,
Der Kinder Spiel sich neu belebt."

Wie sabbathlich tönt „des Schäfers Sonntagslied", wie frisch und kräftig „des Knaben Berglied"! Wenn der Dichter den „Maienthau", „den Mohn", „die Malve" feiert, so giebt er uns stets ein klares, bestimmtes Naturbild, ohne in prasaische Beschreibung zu verfallen; ohne allegorisches Spiel tritt die daran geknüpfte Empfindung uns entgegen; es sind lauter Treffer, keine Nieten des Gefühls. Das harmloseste „Wanderbildchen" drückt, so einfach es hingehaucht ist, doch eine ganz bestimmte Stimmung aus, die uns traulich anmuthet, weil wir unmittelbar ihre Wahrheit empfinden; es bedarf nur weniger Züge, und die „Nachtreise" in's finstre Land, die Winterreise bei dem kalten Wehen, den leeren Straßen, der trüben Sonne, die stürmische Hast der Heimkehr, die noch im letzten Augenblicke überall Gefahren ahnt, welche sich dem ersehnten Wiedersehen in den Weg stellen könnten: das steht uns Alles wie selbstempfunden vor der Seele. Es zeugt von Uhland's Meisterschaft, daß

selbst seine kleinsten Zweizeilen wissen, was sie wollen, und nicht im Blinden tappen, wie bei so vielen seiner Nachahmer. Mit welchen gewaltthätigen Paraphrasen hätten sie ein solches Lenz-Epigramm, wie Uhland's „Frühlingstrost", ausgesponnen:

„Was zagst du, Herz, in solchen Tagen,
Wo selbst die Dornen Rosen tragen?"

So konnte Uhland mit Recht als Repräsentant der einfachen Volks- und Naturpoesie auftreten und die Reaction gegen die antikisirende Richtung unserer Classiker, die einem Bürger wegen der oft lockeren Form und mancher Plattheit und cynischen Handgreiflichkeit mißlungen war, selbst in classischer Weise siegreich durchführen. Sein Lied: „Freie Kunst" ist das Programm dieser neuen, weihevollen Volkspoesie, welche gegen die Gelehrtenpoesie, ihre Formeln und Regeln, gegen die Macht ästhetischer Autoritäten, kurz gegen das classische Ideal ganz wie die romantische Schule ankämpft, nur mit dem Unterschiede, daß hier der Kampf in formeller Beziehung mit ganz gleichen Waffen geführt wird, ritterlich und nicht mit der Keule des Waldmenschen, mit der die Romantiker losschlugen, im Gegensatze gegen alle „Nekromantik" und alles geheimthuerische Wesen, mit welchem die Jünger der Schule buhlten. Uhland verkündete die Emancipation des „Liedes" von unfreien Traditionen, ja das Aufblühen einer allgemeinen deutschen Liederpoesie auf nationaler Grundlage:

„Singe, wem Gesang gegeben
In dem deutschen Dichterwald!
Das ist Freude, das ist Leben,
Wenn's von allen Zweigen schallt.

Nicht an wenig stolze Namen
Ist die Liederkunst gebannt;
Ausgestreuet ist der Samen
Ueber alles deutsche Land.

Deines vollen Herzens Triebe,
Gieb sie keck im Klange frei!
Säuselnd wandle deine Liebe,
Donnernd uns dein Zorn vorbei.

Singst du nicht dein ganzes Leben,
Sing' doch in der Jugend Drang!
Nur im Blüthenmond erheben
Nachtigallen ihren Sang.

Kann man's nicht in Bücher binden,
Was die Stunden dir verleihn;
Gieb ein fliegend Blatt den Winden,
Munt're Jugend hascht es ein.

Fahret wohl, geheime Kunden,
Nekromantik, Alchymie!
Formel hält uns nicht gebunden,
Uns're Kunst heißt Poesie.

Heilig achten wir die Geister,
Aber Namen sind uns Dunst;
Würdig ehren wir die Meister,
Aber frei ist uns die Kunst.

Nicht in kalten Marmorsteinen,
Nicht in Tempeln dumpf und todt:
In den frischen Eichenhainen
Webt und rauscht der deutsche Gott."

Der „deutsche Gott", den Meister Uhland erfunden, und der bis auf Carl Beck in den verschiedensten lyrischen Variationen gefeiert wird, tritt hier mit vollem Bewußtsein den römischen und griechischen Göttern gegenüber, in deren Tempeln Schiller und Goethe so viele schöngemeißelte Bilder aufgestellt. Indeß mag die in den Winden flatternde Volkspoesie für das einfache „Lied" ihre Geltung behaupten, wenn sie ohne höhere Prätensionen auftritt; doch ein solcher Liederfrühling läßt sich nicht kunstvoll heraufbeschwören und kann nur als Thatsache eine bedingte Anerkennung verlangen. Eine Emancipation von der Kunstform wird immer zur Barbarei führen, auch bei poetisch gestimmten Gemüthern. Das beweisen ebenso manche echten Liederblüthen der Volkspoesie, wie besonders die vielen nachgemachten Klänge, die falsch glitzernden böhmischen Steine in ihrer Krone. Einer harmonischen Natur, wie Uhland, lag diese Gefahr so fern, daß er sie nicht einmal zu ahnen scheint.

In den patriotischen Gedichten schließt sich Uhland zunächst den Lyrikern der Befreiungskriege an; sein „Vorwärts" tönt wie ein kecker Trompetenmarsch; er widmet all' sein Sinnen dem neuerstandenen, freien Vaterlande. Doch unmittelbar an die kurzen, schlaghaften Kampfeshymnen reiht sich die Forderung der Volksrechte, die mit majestätischem Orgelklange im Oktobergesange einherbraust:

„Wenn heut' ein Geist herniederstiege,
Zugleich ein Sänger und ein Held,"

und deren bedeutsamste Fuge die Mahnung an die Fürsten ist:

„Wenn eure Schmach die Völker lösten,
Wenn ihre Treue sie erprobt:
So ist's an euch, nicht zu vertrösten,
Zu leisten jetzt, was ihr gelobt."

Dies scheint auf neue Verfassungsformen hinzudeuten; doch was Uhland singt und feiert, ist in Wahrheit das alte gute Recht:

„Und wie man aus versunk'nen Städten
Erhab'ne Götterbilder gräbt,
So ist manch' heilig Recht zu retten,
Das unter wüsten Trümmern lebt."

So mahnt er die Volksvertreter:

„Tadeln euch die Ueberweisen,
Die um eigne Sonnen kreisen,
Haltet fester nur am Aechten,
Alterprobten, einfach Rechten!"

Das alte gute Recht beruht auf dem Vertrage:

„Vertrag! Es ging auch hier zu Lande
Von ihm der Rechte Satzung aus;
Es knüpfen seine heil'gen Bande
Den Volksstamm an das Fürstenhaus."

Und dies alte Recht soll Oeffentlichkeit der Gerichte, mäßige Steuern, Schutz der Wissenschaft, allgemeine Wehrberechtigung der Freien und Freizügigkeit wiederbringen. Diese etwas schwerwuchtigen politischen Begriffe hat Uhland in ein sehr graziöses poetisches Flügelkleid gehüllt, sodaß man sie kaum wiedererkennt. In Wahrheit ist aber diese Begeisterung für das gute alte Recht, dies Zurückgehen auf frühere Zustände nur lyrische Politik, eine Politik des Gemüthes. Die Vernunft würde solche Ansprüche nicht auf früheren Bestand, sondern auf ihre innere Berechtigung gründen. Das gute alte Recht in Pausch und Bogen würde Uhland nicht zurückwünschen können; man erinnert sich dabei unwillkürlich an Hegel's scharfe Kritik der „Verhandlungen der Würtembergischen Landstände" (Sämmtl. Werke, Bd. 16, p. 219), in welcher das alte gute

Recht mit vielen seiner Auswüchse vom Standpunkte einer bewußten, vernünftigen Freiheit beurtheilt wird. Die Perspective in die Zukunft scheint auch für den Dichter förderlicher, als der Rückblick in die Vergangenheit, sobald es sich um bestimmte politische Rechte handelt; und auch **Uhland** ruft ja mit jener Unklarheit, welche die nothwendige Consequenz einer lyrischen Politik ist, aus:

„Der Freiheit Morgen steigt herauf,
Ein Gott ist's, der die Sonne lenket,
Und unaufhaltsam ist ihr Lauf."

Uhland's bedeutendste Dichtungen sind ohne Frage seine Balladen und Romanzen, in denen er sich von altdeutscher Poesie den einfach-treuherzigen Styl angeeignet, und die deshalb meistens einen naiv-traulichen Eindruck machen. Uhland verfällt nirgends in das Dithyrambische, in weit ausgesponnene Malereien und prunkende Schilderungen; er bleibt immer bei der Sache und wirkt durch die schlagende Bezeichnung der für den Fortgang der Handlung wesentlichen Momente. Der kurze Vers enthält oft mit sicheren Zügen ein ganzes Bild, eine Thatsache der äußeren Welt oder des Gemüthes; jeder Vers ist gleichsam ein dramatischer Act mit einer in sich fertigen Handlung, der weiter über sich hinaus weist. Die Helden der Uhland'schen Balladen sind Sänger, Ritter, Fräulein, Hirten, Heldenkönige, deutsche Fürsten, Pilger, Jäger, Elfen, Alle in etwas weichen Umrissen und abendröthlicher Beleuchtung; wir haben es mehr mit dem **Gemüthe** zu thun, als mit der **Gestalt**; die Plastik muß einem träumerischen Colorit weichen. Schon die häufigen Diminutive, die Töchterlein, Kränzlein, Jungfräulein, Röslein beweisen, daß alle diese Gestalten kein selbstständiges Leben haben, sondern noch mit den Eierschalen des Gemüthes, aus dem sie hervorgekrochen, umherlaufen. Die dichterische Brütwärme waltet gleichsam noch über ihnen; es ist eine aus dem Gemüthe herausgeborene Epik. Die schöne Maid, die traute, süße Helene, die hohe Adelheid und ähnliche Wendungen bezeichnen diese mittelalterliche Art und Weise der Charakteristik, bei der nur die Empfindung die Farben reibt. So bewegt sich auch die Handlung in diesen Balladen meistens im Reiche des Gemüthes, und soviele Schwerterklingen in ihnen blitzen, soviel Blut in ihnen fließt, immer sind Empfindungen die bewegenden Hebel der äußerlichen Action; aber diese Empfindungen sind ein-

fach, wahr, sittlich; es ist ein unverfälschter deutscher Wein, den wir aus dem Krystallglase dieser Dichtungen schlürfen. Nur in wenigen „Balladen", wie in „Graf Eberhard der Rauschebart", waltet das epische Element vor, das in der modernisirten Nibelungenstrophe voll und kräftig austönt. So machen die Uhland'schen Balladen einen reinen Eindruck und haben an und für sich einen hohen Werth. Dennoch muß man, wenn es erlaubt ist, von einer modernen Ballade zu sprechen, von dieser eine mehr vorwiegende Gestaltungskraft und den Interessen unserer Zeit verwandtere Stoffe verlangen. Der Aether der Empfindung giebt manchen schönen Glorienschein; aber eine thatkräftige Nation und eine ihrer geistigen Energie bewußte Zeit darf eine kernhaftere Poesie verlangen, in welcher nicht blos die Begebenheit aus der Empfindung, sondern die That aus dem Geiste geboren wird.

Von den kleineren Romanzen Uhland's zeichnen sich einige durch harmlos drollige Wendungen aus, wie z. B. der weiße Hirsch, das Reh, während andere, wie Graf Eberstein, eine an's Frivole anklingende Pointe haben. Recht einfaches, klares Gepräge hat die Romanze: „Graf Eberhard's Weißdorn", in welcher ein warmes Gefühl sich schlicht und treu ausspricht. Von den größeren Balladen bleibt „des Sängers Fluch" die machtvollste und ergreifendste. Weniger können die Nachdichtungen spanischer und provençalischer Poesie ansprechen. Dagegen ist die „Bidassoabrücke" eine moderne Ballade in Stoff und Styl; das ist Ton und Richtung, die für die Zukunft neue Blüthen und neue Absenker versprechen!

Die Uhland'sche Empfindung war an und für sich gesund und nicht schwächlich, aber doch zu schwach, um eine andere Dichtform als die Lyrik rein auszugestalten. So können seine Dramen, deren Wiederaufnahme von Seiten einzelner bedeutender Bühnen als eine gerechte Anerkennung eines dichterischen Genius im Allgemeinen froh begrüßt werden darf, an und für sich nur als schwache Versuche bezeichnet werden. Uhland war bestrebt, Bausteine zu einer wahren Nationalbühne zusammenzutragen; deshalb wählte er Stoffe aus der deutschen Geschichte; doch mit dieser unmittelbaren Appellation an das patriotische Gefühl war wenig erreicht, wenn es der heraufbeschworenen Vorzeit an innerem Mark und Nerv fehlte. Die Sprache im „Herzog Ernst von Schwaben" (1839)

und „Ludwig der Baier" (1846) ist einfach und edel; aber sie wimmelt von Schiller'schen Reminiscenzen, und ganze Verse der Schiller'schen Tragödieen finden sich hier mit Verwunderung wieder. Es fehlt ihr charakteristische Färbung, Neuheit und Frische. Die Composition dieser Dramen ist zwar correct und folgerichtig, aber kunstlos und ohne alle tiefere Bedeutung; die Gestalten sind nur durch ihre Empfindungen charakterisirt und in ein mattes geistiges Dämmerlicht gestellt.

Neben Uhland verdient Gustav Schwab aus Stuttgart (1792—1850), gestorben als Pfarrer daselbst, von den schwäbischen Dichtern hervorgehoben zu werden, da er als Biograph Schiller's, als Uebersetzer Lamartine's, als Mitherausgeber des schwäbischen Musenalmanachs und in mancherlei Reiseschriften eine vielseitige literarische Thätigkeit ausgeübt. Seine Gedichte erschienen gesammelt 1828 (2 Bde.). Schwab ist der salbungsvolle Repräsentant der schwäbischen Lyrik; die Empfindung gewinnt bei ihm ein homiletisches Pathos, und die naiven Lakonismen der Uhland'schen Poesie verschwinden gänzlich. Die priesterliche Eloquenz der Schwab'schen Dichtungen läßt manchen matten und trivialen Gedanken zu Worte kommen; Schwab breitet den geistigen Mantel seiner Richtung, den man mit Goethe gerade nicht einen Bettlermantel zu nennen braucht, der aber auch keineswegs ein Faustmantel ist, recht breit auf den Boden aus, sodaß man alle Stäubchen und Flecken sieht, die Uhland's Faltenwurf verbarg. Die Gesinnung Schwab's ist bieder, warm und frei; er hat das Bewußtsein einer neuen Zeit:

„Selt'nes ward von uns erlebet,
Einer von den großen Tagen;
Ja, die Weltuhr hat geschlagen,
Daß die Mitternacht erbebet.

Funkelnd glänzten die Gestirne
Einem neuen Tag entgegen,
Auf der Erde keimte Segen,
Und der Mensch erhob die Stirne."

Dennoch wendet er sich in seinen Romanzen, Balladen und Legenden der alten Zeit zu, mit besonderer Berücksichtigung der Sagenwelt. Die Balladen Schwab's sind geschwätzig, breit in der Schilderung, oft matt in der Pointe; ihnen fehlt der ideale Hauch des Uhland'schen Colorits,

die Grazie, die Harmonie der Linien; an ihre Stelle tritt eine wohlgefällige Landschaftsmalerei und eine ebenso wohlgefällige Gemüths-Theologie, welche mit ihren Reflexionen die Erzählung unterbricht. Die Mischung eines oft hausbackenen Realismus mit dieser gutmüthigen Redseligkeit vermag nicht Dichtungen aus einem Gusse zu erzeugen, wie sie aus Meister Uhland's lebendiger Intuition fertig hervorsprangen. Als Theolog wählt unser Dichter gern solche Stoffe aus der Volkspoesie, deren Fabel eine am Schlusse angeheftete Moral zu Nutz, Frommen und Besserung der Menschen verträgt. Uhland begnügt sich mit der Magie der Empfindung; Schwab verfolgt eine praktische Richtung und giebt seine poetischen Recepte nicht ohne Gebrauchsanweisung. Er war überhaupt der praktische Seelenhirt der schwäbischen Dichtergemeinde und vermittelte ihre Bedürfnisse nach allen Seiten hin, mochte nun ein junger Poet ein Blättchen im Musenalmanach für sich in Anspruch nehmen oder gar unter seiner Aegide in einem selbstständigen Bändchen vor das deutsche Publicum treten. Er bildete so die literarische Agentur für die Poesie, „die von allen Zweigen schallt", für den freigesprochenen deutschen Dichterwald, von welchem Uhland alle ästhetischen Servituten abgelöst. Die Vorliebe für mittelalterliche Stoffe war bei Schwab offenbar durch Uhland's Beispiel bedingt; seine eigene Begabung hätte ihn mehr zur genrebildlichen Behandlung moderner Volks- und Lebensbilder hingeführt; seine Jungfräulein haben nichts Süßes und Minnigliches; seine Ritter sehen alle recht nüchtern und protestantisch aus; aber wenn er uns „das Eßlinger Mädchen" vor dem Franzosengeneral Melac, wenn er uns „den Reiter und den Bodensee", den vernichtenden Schreck nach einer ungekannt überstandenen Gefahr schildert oder das in die stille, ahnungsvoll beleuchtete Familiengruppe tödtlich einschlagende Gewitter, so gewinnt seine Poesie eine Spannung und Bedeutung, welche zeigt, daß hier ihre Heimat ist. Seine übrige Balladenpoesie ist eigentlich eine Art landschaftlicher Panoramendichtung, eine bei seinen Reisehandbüchern und Provinzialschilderungen in der schwäbischen Alp (1823) und am „Bodensee" (1827) eingesammelte Flora. Die Stoffe sind nicht mit innerer Nöthigung ergriffen, sondern zufällig, wie sie als historische Denkwürdigkeiten an einzelnen Gegenden, Burgen und Städten haften. Es ist die Poesie eines guide de voyageur. Am kräftigsten von den Balladen

ertönt noch „Hans Hemmling" und „die Engelskirche auf Anatolikon".

Die größeren Dichtungen Schwab's sind epische Nachdichtungen altdeutscher Stoffe, altfranzösischer Sagen und biblischer Legenden. Sie sind gerade nicht ungenießbar, aber auch von keiner energischen Dichterkraft durchweht. „Der Appenzeller Krieg" ist in seinen neun Romanzen vom gediegensten Gusse. Dagegen ist die Legende „von den heiligen drei Königen" bunt lackirte Nürnberger-Spielwaarenpoesie. Die Romanzen von „Robert dem Teufel" behandeln denselben Stoff, den neuerdings Victor von Strauß auf die schwindelnde Höhe der neuesten Orthodoxie visirt und als Illustration zur Lehre von der Erbsünde mit den dicksten Pinselstrichen der Hengstenberg'schen Kirchenzeitung ausgemalt. Bei Schwab nimmt sich der alte Sagenstoff in naiver und kurzer Fassung erträglich aus; man geht rascher über die bedenklichen Seiten hinweg, bei denen Strauß mit solcher Vorliebe verweilt. Dennoch steht schon der Inhalt der Sage selbst in keckstem Widerspruche mit dem gesunden Gefühle und der gesunden Einsicht unserer Zeit. Die übrigen epischen Dichtungen von Schwab bewegen sich langsam und gemessen in der modernisirten Nibelungenstrophe, ohne wesentlich Neues in Erfindung und Ausführung zu bieten. Von Schwab's Liedern ist das Studentenlied: „Bemooster Bursche zieh' ich aus" so volksthümlich geworden, daß man über dem Liede selbst den Namen des Verfassers vergessen hat. Welch' ein eifriger Propagandist des Schiller-Cultus der wackere Stuttgarter Pfarrer war, das zeigt seine „Biographie Schiller's" (3 Abth. 1840), welche von Hofmeisters Lebensbeschreibung an eingehender Genauigkeit, wenn auch nicht an innerer Wärme übertroffen wird, und die Rede, die er bei Enthüllung des Schiller-Denkmals in Stuttgart hielt. Er sah sich sogar genöthigt, die Anklage, als ob er ein Anhänger des Strauß'schen „Cultus des Genius" sei, mit Entschiedenheit zurückzuweisen und seine warme Verehrung des großen Dichters auf das nöthige profane Maß zurückzuführen.

Einem ganz anderen Geistercultus huldigte der schwäbische Dichter Justinus Kerner aus Ludwigsburg (geb. 1786), seit 1818 Oberamtsarzt in Weinsberg, wo er seine Poltergeister am Fuße der „Weibertreue" spielen läßt. Justinus Kerner gehört zu jenen unbe-

rechenbaren Schubladennaturen, in denen das Verschiedenartigste nebeneinander Platz hat; er ist ein liebenswürdiger Geisterbanner, ein jovialer Zauberer, ein gemüthvoller Accoucheur bei allen magischen Entbindungen, eine gesunde, frische Natur voll praktischer Tüchtigkeit und doch angelegentlichst mit den zweifelhaften Thatsachen des Dämonismus beschäftigt; er steht mit den Geistern auf dem besten, vertraulichsten Fuße und pflegt mit ihnen einen humoristischen Umgang, während unsere übrigen deutschen Geisterbeschwörer alle einen hypochondrischen Zug haben. Doch Kerner, der Apostel der Besessenheit, ist selbst von jeder Besessenheit frei. Die Geister haben ihn nicht; er commandirt sie. Wenn man die berühmte „Seherin von Prevorst“ (2 Bde. 1829), die „Geschichten Besessener neuer Zeit“ (1834) und ähnliche Schriften aus dem Gebiete des Somnambulismus vergleicht mit Kerner's Abhandlung „über das Fettgift“ (1822), in welcher er sich über alte Würste ohne alle Mystik ausspricht und sich ebenso große Verdienste um die Diätetik des Leibes erwirbt, wie er durch seine Streifereien im „Nachtgebiete der Natur“ die Diätetik der Seele bei sehr Vielen gefährdet, so erhält man ein musivisches Gesammtbild einer geistigen Persönlichkeit, deren Theile man nicht einmal durch das Band eines Dichtergemüthes und der schwäbischen Lyra mit Sicherheit verbinden kann. Kerner's erstes, romantisches, aber originelles Debut in der Literatur waren: „die Reiseschatten von dem Schattenspieler Lux“ (1811); sein letztes Werk war: „der letzte Blüthenstrauß“ (1853), durch welches er seine „Gedichte“ (1826) ergänzte.

Der Lyriker Kerner vertritt natürlich die Nachtseite der schwäbischen Poesie und macht von der Berechtigung der „Romanzen“, den Geistern und Gespenstern ein Asyl in ihren Versen zu geben, einen ausschweifenden Gebrauch. Wir erinnern nur an „die vier wahnsinnigen Brüder“ und an den „Grafen Albertus von Calw“. In seinen Liedern klingt Todessehnsucht, Grabesandacht, Ekel vor dem Menschentreiben, die Poesie des Leichentuches und Grabesmooses, ein Heimweh bei dem himmlischen Alphornklange ebenso oft an, wie die Heiterkeit des frischen Lebensgenusses, z. B. in dem bekannten Liede: „Wohlauf, noch getrunken den funkelnden Wein!“ oder der romantische Humor, welcher die Prosa der Aufklärung

und das Nützlichkeitsprincip geißelt, wie z. B. in „Spindelmanns Recension einer Gegend". Dieser oft drastische Humor haucht uns auch noch oft aus dem letzten Blüthenstrauße entgegen, in den indeß manche welke, nicht aromatische Blüthen neben einigen höchst bizarr geformten mit aufgenommen sind. Als eine stolz blühende Alpenrose begrüßen wir das Gedicht: „An Johann von Oestreich", eine politische Hymne aus dem Jahre 1848, das selbst die Magier und Geisterseher und Romanzendichter in den frischen Strom des nationalen Lebens untertauchte. Alle diese Kerner'schen Blüthensträuße mit ihren Feld- und Waldblüthen, ihren zahlreichen Passionsblumen und einigen fremdartig aussehenden Stachelgewächsen machen einen krausen, bunten Eindruck; einige anmuthig schimmernde Thautropfen der Empfindung ruhen fast auf allen diesen lyrischen Kelchen, das saftige Grün der Blätter athmet allen Reiz der Naturfrische, aber die himmelblaue Magie und grasgrüne Kindlichkeit nehmen sich neben einigen grellschreienden Farben so wunderlich aus, daß jeder harmonische Eindruck fehlt und man geneigt ist, mit Goethe auszurufen:

„Es muß auch solche Käuze geben."

Mehr aus dem Kreise der schwäbischen Schule heraus, und zwar nach verschiedenen Richtungen hin, treten zwei begabte Dichter, Gustav Pfizer und Eduard Mörike, von denen der Erste antike Elemente in volltönendem Schiller'schen Style behandelt, der Letzte sich durch eine feine Anatomie der Empfindungen im Style der modernen Schule auszeichnet. Gustav Pfizer aus Stuttgart (geb. 1807) ist ein Sänger, dem der Strom der Gedanken und Empfindungen stets breit und voll einherfluthet, dessen Styl nirgends von jenem durch Schiller geschaffenen Adel der Diction abweicht und immer rein, melodisch und groß ausklingt. Diese gewichtige Dichtweise wird natürlich niemals im Stande sein, den Ton der einfach-innigen Empfindung zu treffen; sie wird ihn stets in einer stolzklingenden Paraphrase verfehlen. Deshalb mögen die kleineren lyrischen Gedichte Pfizer's, die oft weitschweifig süß und glorienhaft tönen, den Hohn Heine's im „Schwabenspiegel" zunächst hervorgerufen haben. Dieser Hohn ist indeß unberechtigt, Pfizer's größeren Dichtungen gegenüber. Reflexionspoesieen, wie das Glück, die Einsamkeit u. a. in der ersten Sammlung der „Ge-

dichte" (1831), lassen einen Rosenkranz von Gedankenperlen langsam vorübergleiten mit der Feierlichkeit, dem Ernste, der Würde, welche den von Gustav Schwab gefeierten „Riesen von Marbach" auszeichnen. Der gewaltige Idealismus Schiller's fällt hier freilich in einen nur mattgeschliffenen Spiegel, den eine allzu behagliche Redseligkeit trübt, aber das Streben, Geist und Form auf der Höhe einer maßvollen Bildung zu halten, verdient gegenüber den Trivialitäten des neuerweckten Minnesanges vollkommene Anerkennung. Ebenso zeichnen sich in formeller Beziehung durch Schwung und Adel der Rhythmen die Lebensbilder aus dem Kreise der antiken Weltanschauung aus, der schwunghafte „Gesang der Mänaden" voll von trunkenem Evoë und mächtigem Thyrsusschwunge:

„Eilet vom trunkenen Leben zu scheiden!
Wer sie genossen, die nächtlichen Freuden,
Darf nicht am Himmel die Sonne mehr schau'n;"

der Gesang der Korybanten:

„Lasset das glühende Leben verbluten,
Eh' es erstarrt in Alter und Frost!
Ueber die zischenden Aschengluthen
Strömet den rothen, brausenden Most!
Hauet sie ab, die nervigen Hände,
Daß nicht gemeine That sie mehr schände!
Glieder, berührt von ambrosischem Hauche,
Dürfen nicht fröhnen mehr ird'schem Gebrauche;
Löst mit dem Dolche des Lebens Bäche,
Stürzet zusammen den sterblichen Bau!
Auf die zerstampften Gründe breche
Lebenentzündend der purpurne Thau.
Steigt nicht vom Boden, dem blutessatten,
Reizend das Bild des tödtlichen Weib's?
Und ihren Priestern, den todesmatten,
Löset ihr Kuß die Fessel des Leib's.
Daß sie die glänzenden Flügel sich wasche,
Keck die Phaläne zur Fackel sich drängt;
Aber der silberne Leib wird zur Asche,
Wenn ihr die Lohe die Schwingen versengt.
So ist's gesungen den Korybanten;
Wenn bei'm Feste die Herzen entbrannten,

Dürfen sie nicht mehr mit prüfendem Willen
Geistes Verlangen kühlen und stillen;
Griffst Du hinein in der Urne Schooß,
Holst Du heraus der Nothwendigkeit Loos!
Aber wir halten der Göttin die Treue!
Jauchzen des Todes erstickt die Reue;
Wer in dem Wahnsinn der Lust verscheidet,
Wird von den Felsen der Wildniß beneidet!
Nimmer, so jubeln die sterbenden Seelen,
Wird es an Priestern der Königin fehlen!"

Das ist eine wilde, heidnische Poesie, die ebenso für die Vertrautheit Pfizer's mit dem Geiste des Alterthumes spricht, der sich auch in der neuen Sammlung der „Gedichte" (1835), in „Narcissus" und anderen mythologischen Bildern und Blüthen bewährt, als auch von der dithyrambischen Breite seiner Sangesweise eine glänzende Probe giebt. Balladen, wie „El Sospiro del Moro" und das „Schicksal", haben orientalische Färbung und einen an Lord Byron anklingenden Schwung. Trotz dieser Streifereien in fremden Ländern und alten Zeiten, trotz einiger in den Zaubergärten von Schiras gepflückter Früchte und, um mit Platen zu sprechen, „vomirter Ghaselen", hat Pfizer das Bewußtsein, daß der Dichter seiner Zeit angehört:

„Schande Jedem, dem die Leier aus verdross'nen Händen sinkt,
Weil die neue Welt der Freiheit ihn ein kahler Stoff bedünkt.
Uns're Zeit muß widerstrahlen aus dem Spiegel des Gedicht's,
Oder tief're Geister achten deine Meisterschaft für Nichts."

So hat er auch viele Griechen- und Polenlieder und liberale Poesieen gedichtet und bildet eine der Zwischenstufen zwischen Schiller und der politischen Lyrik. Sein größeres Gedicht: „der Welsche und der Deutsche" (1844) und „die Dichtungen epischer und episch-lyrischer Gattung" (1840), von denen sich die Tartarenschlacht auszeichnet, haben lebhaftes Colorit und melodische Form; doch bewegt sich der prächtig gesattelte und gezäumte Pegasus Pfizer's zu schwerfällig und in zu majestätischen Sprüngen, um nicht auf die Länge einen ermüdenden Eindruck zu machen.

Eduard Mörike aus Ludwigsburg (geb. 1804), später Pfarrer bei Weinsberg und Lehrer in Stuttgart, besitzt von allen diesen

schwäbischen Poeten die größte Feinheit und Vielseitigkeit und klingt an Goethe so an, wie Pfizer an Schiller. Ihn interessiren nicht nationale und politische Fragen; nur die Geheimnisse der Empfindung, des Volkslebens und der socialen Zustände. Durch diese Richtung sprengt er eigentlich den Zauberkreis der „schwäbischen Schule", indem er in ihre fest abgeschlossene Gemüthswelt die unruhige Dialektik moderner, skeptischer Empfindungen bringt und die ehrlichen Gespenster Uhland's und Schwab's durch die Geister eines dämonischen Mysticismus und unheimlichen Wahnsinns verdrängt. Dennoch hat er gerade die Eigenheiten des provinziellen Volkslebens mit großem Scharfblicke abgelauscht und sich mit feinem Humor in sie versenkt; er hat in seinen „Liedern" oft den Volkston recht glücklich getroffen, so daß er nicht blos in landschaftlicher, sondern auch in geistiger Beziehung der schwäbischen Schule zuzuzählen ist, und zwar als die am meisten aromatische Blüthe ihrer Flora. Er hält sich zwar von allen derben poetischen und politischen Schwabenstreichen fern; aber die vorherrschende Macht des Gemüthes zeigt sich doch auch bei ihm in der unklaren Vermischung der verschiedensten geistigen Elemente, des Antiken, Romantischen und Modernen, die er nicht zu durchgreifender Einheit zu verbinden vermochte. Dagegen besitzt er in der Detailmalerei der Empfindung und Schilderung eine überraschende Meisterschaft; eine blendende Fülle feiner Züge ist über seine Schöpfungen ausgestreut; im Einzelnen herrscht bei ihm die durchsichtigste Klarheit und Tüchtigkeit realistischer Anschauung, aber über dem Ganzen schwebt ein träumerischer Duft und Nebel der Empfindung und des Gedankens, welcher die geistige Perspective ebenso hemmt, wie die künstlerische Abgeschlossenheit der Form.

Dies gilt nicht nur von seinen „Gedichten" (1838), deren Form nicht so melodisch und rein gehalten ist, wie bei den übrigen schwäbischen Dichtern, weil der Inhalt eben nicht blos den klaren Strom, sondern auch die Strudel und Wirbel der Empfindung zeigt, weil der Humor oft kühnere Sprünge wagt, und die Phantasie, wie in „den Geistern am Mummelsee", das wilde Gebiet der zwecklosen Romantik streift; dies gilt noch mehr von seinem Hauptwerke, dem „Maler Nolten" (1832), einem Künstlerromane, in welchem die Treue als Empfindung einer feinen, psychologischen Analyse unterworfen wird, die sich leider immer

durch hereinspielende zigeunerhafte und gespenstische Elemente wieder trübt. Diese Tragödie des Treubruches macht daher im Ganzen einen grauenhaften, unkünstlerischen, schwer zu verwindenden Eindruck, um so mehr, als die Motivirung im Ganzen phantastisch unsicher ist, und die grellen Lichter nur schwankend, aber Nichts erhellend, ineinander spielen. Dagegen ist die Ausführung einzelner psychologischer Probleme, z. B. des Wahnsinns der Agnes, reich an vielen durch ihre Wahrheit überraschenden Nüancen. Mörike's Dichtergeist erhebt sich durch seine tieferen Combinationen über das Niveau des schwäbischen „Dichterwaldes"; einzelne in den Roman verwebte lyrische Bilder sind von seltener Weihe der Empfindung.

Neben einem an zersetzenden und auflösenden Elementen so reichen Werke, wie Maler Nolten, stechen die treuherzigen Volksdichtungen Mörike's, seine „Idylle am Bodensee" (1846) und sein „Stuttgarter Hutzelmännlein", (1853) durch ihre unbefangene Naivetät eigenthümlich ab. Die Idylle ist eine lockere Verbindung zweier Schwänke in vortrefflichen Hexametern, denen es nicht an gewichtigen Spondäen fehlt. Der Reiz dieser Dichtung besteht in anmuthigen Naturbildern und Sittenschilderungen, in der derbtüchtigen Zeichnung des Volksnaturells; aber der Mangel an Einheit und Geschlossenheit läßt keinen harmonischen Kunstgenuß aufkommen, zu dem doch die strenge rhythmische Form einzuladen scheint. An das Märchen in Prosa macht man geringere Ansprüche und fühlt sich durch seine humoristische Genrebildlichkeit ebenso angemuthet, wie durch manches liebliche, phantastische Bild aus der Welt der alten Sagen und durch den unverfälschten Ton der einfachen Erzählung.

Aus dem schwäbischen Dichterwalde und dem Gezwitscher seiner Musenalmanache verdienen neben diesen Koryphäen des Gesanges noch hervorgehoben zu werden der etwas breitspurige Matzerath, die lakonischen Wandersänger Carl Mayer und Rudolph Tanner mit ihren fliegenden Liederblättchen, Albert Knapp, der Dichter geistiger Lieder, einer ästhetischen generatio equivoca, Carl Grüneisen und der Schweizer Emanuel Fröhlich, der nicht blos in Heldengedichten der Reformationszeit Ulrich von Hutten und Ulrich Zwingli poetisch sprechen läßt, sondern auch in Fabeln die fast vergessenen Thiere des Aesop.

Hinter diesen Namen, die sich noch rasch in die Arche der Literaturgeschichte retten, öffnen sich die Schleusen der schwäbischen Liedersündfluth, die Pforten des Himmels und die Bronnen der Tiefe; Alle singen, „denen Gesang gegeben", und auch solche, denen er nicht gegeben ist; die Literaturgeschichte mag Meister Uhland die Verantwortung überlassen, ob er mit seinem Zauberbesen die von ihm gerufenen Wasser zu beschwören vermag. Die Poesie der schwäbischen Schule wurzelte zwar auf dem provinziellen Boden, aber sie suchte in Stoffen und Gedanken einen weiten, nationalen Wirkungskreis. Das Provinzielle dagegen in Bildern, Gedanken und selbst in dem Sprachdialekte hatte schon früher ein Dichter ausgebildet, der sich in die Gemüthlichkeit und Traulichkeit der Volksidylle hineinzuleben verstand und der lyrische Vater aller prosaischen Dorfgeschichten ist, Johann Peter Hebel aus Basel (1760—1826) in seinen: „Alemannischen Gedichten" (1803). In einer Sprache, deren Literatur sich einen bestimmten Styl gebildet, kann der provinzielle Dialekt nur als Curiosität Geltung gewinnen, und so oft auch diese poetischen Localbühnen der Literatur aufgeschlagen worden sind, von Holtei und Kopisch in Schlesien, von Klesheim in Oesterreich, von vielen Anderen in den Districten des Pfälzer und plattdeutschen Dialektes, so haben sie doch nirgends eine weitergreifende Wirkung ausgeübt. Es ist nicht zu leugnen, daß über jedem Dialekte ein eigenthümlicher, frischer Reiz schwebt, ähnlich dem würzigen Dufte des frischgemähten Heues, das noch auf den Wiesen liegt; es ist gleichsam der naturwüchsige, noch in keine Scheuern eingeerndtete Volksgeist mit seinen erquickenden Aromen. Einzelne gemüthliche Wendungen, in denen sich seine Unmittelbarkeit concentrirt, sind unnachahmlich und verblassen vollkommen im neuhochdeutschen Styl, wie auch die matten Uebertragungen der alemannischen Gedichte in die neue Schriftsprache beweisen. Damit ist aber auch der Werth dieser Dichtungen auf sein bescheidenes Maß zurückgeführt; es sind provinzielle Volksspiegel, in denen sich Sitte und Empfindung des Volkes, und zwar aufgeputzt im Sonntagsstaate, der nicht ganz von modernen Flittern frei ist, abbildet. Die Gedichte Hebel's athmen in der That einen wahrhaft idyllischen Reiz und sind ein echter Feldblumenkranz des deutschen Gemüthes, treu, schlicht und innig. Man wandert auf einem sauberen Fußpfade durch's Kornfeld, auf dem die

hohen Aehren rauschen; man hört in traulicher Dorfstube die Schwarzwälder Uhren picken; man läßt sich auf den Schweizerhäuschen gern die Störche und in den Herzen die Engel gefallen. Das ist ein Reich der Empfindung, deren Werth darin besteht, daß sie ihre Grenzen kennt und nirgends überschreitet.

Hebel ist gleichsam der provinzielle Vorläufer der schwäbischen Dichterschule, deren Poeten nicht glebae adscripticii sein und bleiben wollten, sondern das Recht der Freizügigkeit durch alle deutschen Gauen und Herzen für sich in Anspruch nahmen. Es schlossen sich daher überall Sänger an sie an, und selbst in Nord- und Ostdeutschland gab es poetische Schwaben genug; ja dort waren zum Theile die dichterischen Schwabenstreiche im Schwange. Die schwäbelnden und schwebelnden Elemente blühten besonders in der pommer'schen Dichterschule, deren kritischer Pathe Gutzkow ist. In Norddeutschland versetzte man, dem reflectirenden Character des Volkes gemäß, die schwäbische Empfindung mit etwas Heine, wobei den ungeschickten Gefühlsmischern in der Regel die Mischung mißglückte und das Gift in's Gesicht spritzte. Doch gesellten sich auch viele Sänger von reiner, schöner Form und edler, männlicher Gesinnung dem schwäbischen Dichterorden. So verfolgt eine verwandte Richtung Wilhelm Müller aus Dessau (1794—1827), ein höchst begabter lyrischer Dichter, anmuthig im Liede, schwunghaft im politischen Gedichte, scharf im Epigramm, ohne alle Feudallasten und mittelalterliche Servituten der schwäbischen Schule, ohne alle Ritter, Fräulein und Gespenster, ein gesunder moderner Poet. Er hat die sangbare, volksthümliche Liederweise vorzüglich getroffen; viele seiner Lieder leben mit Recht im Munde des Volkes, z. B. „Ungeduld:"

„Ich schnitt' es gern in alle Rinden ein,
Ich grüb' es gern in jeden Kieselstein;"

„Mein":

„Bächlein, laß dein Rauschen sein,"

Des „Jägers Lust":

„Es lebe, was auf Erden
Stolzirt in grüner Pracht,"

eines der walddnftigsten, frischesten deutschen Gedichte, und eine Menge anderer. Die Volksthümlichkeit dieser oft componirten Müller'schen Lieder beleidigt nirgends den ästhetischen Sinn. Müllers classisch gebildeter

Geist vermied die absichtlichen, groben Verstöße gegen den guten Geschmack, mit denen die Romantiker kokettirten. Melodisch, abgerundet und doch gemüthvoll und harmlos und vom Hauche eines gesunden, oft schalklosen Humors durchweht, sind seine Lieder stets ansprechend, mag er nun Muscheln an Rügens Strande lesen oder die schöne Kellnerin von Bacharach und ihre Gäste feiern. Er liebt es, sich in die Weltanschauung naturfrischer Stände zu versenken, das Reich der Müller und Jäger und Hirten in ihrem eigenen Kostüme zu durchschweifen. Einzelne dieser Gedichte haben allerliebste Pointen, die sich von den Heine'schen durch ihren nichtverletzenden Stachel unterscheiden; andere klingen wieder recht schalkhaft und doch aus inniger Empfindung heraus, z. B. „Höhen und Thäler":

„Mein Mädchen wohnt im Niederland,
Und ich wohn' auf der Höh',
Und daß so steil die Berge sind,
Das thut uns Beiden weh."

Ueberall klare Anschauung, reines Gefühl! Selbst die zierlichsten Bonbon-Devisen haben nichts Verziertes; es sind kunstvoll geprägte Gemmen. Wilhelm Müller's zahlreiche Epigramme beweisen ebenso das Talent scharfer, geistreicher Zuspitzung, wie einen freien, männlichen Sinn, der unverblümt die Wahrheit sagt und den Stolz der Verdienstlosigkeit geißelt. Müller hatte indeß nicht blos den Vöglein in romantischer Weise gelauscht; sein Talent beschränkte sich nicht auf die heitere Liederwelt des Gemüthes, sondern zog auch historische Thaten, große, nationale Befreiungskämpfe in seinen Kreis. Seine „Griechenlieder" (1821—25), in die Ausgabe seiner „Gedichte" (2 Bde. 1837) mitaufgenommen, stehen ebenbürtig neben Platen's „Polenliedern"; beide bilden die erste vorgeschobene Phalanx der deutschen politischen Lyrik. Müller's Schwung ist weitschweifiger, als der Platen's, und ergeht sich salbungsvoller und feierlicher; es fehlen ihm die mächtig ergreifenden Lakonismen der Erbitterung, diese losgebrochenen Marmorsteine, die Platen auf den Gegner herabwälzt; er liebt rhetorische Figuren und Wiederholungen. Dennoch ist in diesen Gedichten Wärme, Kraft, Begeisterung; nicht blos luftfechtendes Pathos, sondern plastische Bildlichkeit und treues Colorit. Wie mächtig ertönt das Lied „Hydra:"

„Hoher, steiler, fester Felsen, darauf Hellas Freiheit ruht,
Seh' ich deine Wolkengipfel, steigt mein Herz und wallt mein Blut.
Hoher, steiler, fester Felsen, den des Meeres Wog' umbraust,
Ueber dessen kahlem Scheitel wild die Donnerwolke saust!
Aber in das Ungewitter streckst du kühn dein Haupt empor,
Und es wankt nicht von dem Schlage, dessen Schall betäubt das Ohr;
Und aus seinen tiefsten Höhlen schleudert das erboste Meer
Wogenberg' an deine Füße; doch sie stehen stark und hehr,
Schwanken nicht, so viel die Tanne schwankt im linden Abendhauch',
Und die Wogenungeheuer brechen sich zu Schaum und Rauch.
Hoher, steiler, fester Felsen, darauf Hellas Felsen ruht,
Hydra, hör' ich deinen Namen, steigt mein Herz und wallt mein Blut;
Und mit deiner Segel Fluge schwebt in's weite Meer mein Geist,
Wo der Wind, wo jede Welle jubelnd deine Siege preist;
Ist Athen in Schutt zerfallen, liegt in Staub Amphions Stadt,
Weiß kein Enkel mehr zu sagen, wo das Haus gestanden hat,
Dessen Ziegel nach dem feigen Sohne warf der Mutter Hand,
Als er ohne Kranz und Wunde vor der Thür' der Heldin stand:
Laßt die Thürm' und Mauern stürzen; was ihr baut, muß untergehn —
Ewig wird der Freiheit Felsen in dem freien Meere stehn!"

Wenn hier das Naturbild als ein Abbild des nationalen Geistes in schwunghafter Weise dargestellt ist, und das politische Pathos ungesucht mit der landschaftlichen Anschauung verschmilzt: so tritt dies Pathos im „kleinen Hydrioten" aus naiven Bildern der Volkssitte recht unmittelbar und lebendig vor uns hin:

„Ich war ein kleiner Knabe, stand fest kaum auf dem Bein,
Da nahm mich schon mein Vater mit in das Meer hinein,
Und lehrte leicht mich schwimmen an seiner sichern Hand
Und in die Fluthen tauchen bis nieder auf den Sand."

Bekannt ist das herrliche Todtenlied auf Byron:

„Siebenunddreißig Trauerschüsse? Und wen haben sie gemeint?
Sind es siebenunddreißig Siege, die er abgekämpft dem Feind?
Sind es siebenunddreißig Wunden, die der Held trägt auf der Brust?
Sagt, wer ist der edle Todte, der des Lebens bunte Lust
Auf den Märkten und den Gassen überhüllt mit schwarzem Flor?
Sagt, wer ist der edle Todte, den mein Vaterland verlor?
Keine Siege, keine Wunden meint des Donners dumpfer Hall,
Der von Missolunghis Mauern brüllend wogt durch Berg und Thal

Und als grause Weckerstimme rüttelt auf das starre Herz,
Das der Schlag der Trauerkunde hat betäubt mit Schreck und Schmerz;
Siebenunddreißig Jahre sind es, so die Zahl der Donner meint:
Byron, Byron, deine Jahre, welche Hellas heut' beweint.
Sind's die Jahre, die du lebtest? Nein, um diese wein' ich nicht:
Ewig leben diese Jahre in des Ruhmes Sonnenlicht,
Auf des Liedes Adlerschwingen, die mit nimmer müdem Schlag'
Durch die Bahn der Zeiten rauschen, rauschend große Seelen wach.
Nein, ich wein' um and're Jahre, Jahre, die du nicht gelebt,
Um die Jahre, die für Hellas du zu leben hast gestrebt,
Solche Jahre, Monde, Tage kündet mir des Donners Hall:
Welche Lieder, welche Kämpfe, welche Wunden, welchen Fall!
Einen Fall im Siegestaumel auf den Mauern von Byzanz,
Eine Krone dir zu Füßen, auf dem Haupt der Freiheit Kranz!"

Das ist der Vollklang echter, machtvoller, moderner Poesie, hinter welcher das Traumlied der Romantik bereits in der Ferne verhallt, und in welcher sich die ewigen Interessen der Menschheit in künstlerisch geadelter Form aussprechen. Wenn die schwäbische Dichterschule nur die klarsten Elemente der Romantik in ihre Poesieen aufnahm, so ist Wilhelm Müller der erste Lyriker, der von aller Romantik frei ist, dessen classisch gebildeter Geist ebensowenig mit der Antike kokettirt, sondern das Gepräge einer durch ihren Einfluß geläuterten Form modernen Stoffen aufdrückt.

Zweiter Abschnitt.

Die orientalische Lyrik:

Friedrich Rückert – Leopold Schefer – Friedrich Daumer – Heinrich Stieglitz – Franz Bodenstedt – Julius Hammer.

Den Anregungen, welche aus dem Studium der orientalischen Literatur hervorgingen, verdanken wir nicht nur Goethe's „weströstlichen Divan", sondern auch eine große, weitreichende Strömung unserer Lyrik, welche bis auf den heutigen Tag hin manche werthvollen Schätze zu Tage gefördert. In der That hat die orientalische Lyrik uns vielen poetischen Goldsand ausgeschlemmt, denn die plastische Gediegenheit liegt ihr fern, und nur in der Masse der Goldkörnchen der Reflexion und Anschauung

liegt ihr Werth. Die schwäbische Dichterschule hatte den germanischen Geist, auf welchen die Romantiker ebenso andachtsvoll, wie unermüdlich hingewiesen, in Reinheit und Adel hervorgezaubert, wozu den Jüngern Tieck's die unverfälschte Empfindung und der harmonische Formensinn fehlte; eine keusche Welt des individuellen, innigen Lebens im Denken und Empfinden, in Sitte und Glauben ging der Nation auf; aber in die mondbeglänzte Zaubernacht wurden auch viele geistige Sternbilder des modernen Lebens aufgenommen, und die Vergangenheit nicht heraufbeschworen, um die Gegenwart zu begraben. Wenn so die nationale Ader der Romantik fortvibrirte, so durfte auch ihre kosmopolitische nicht stocken, die Vermittelung aller Literaturen, die großartigen Perspectiven einer Weltliteratur, welche den greisen Weimarer Dichterfürsten noch behaglich angemuthet, sodaß er selbst Steine zu ihrem Baue zusammentrug. Die Zaubergärten der südlichen, provençalischen, spanischen und italienischen Lyrik blühten bereits auf deutschem Boden; es gehörte keine herkulische Dichterkraft dazu, ihre Hesperidenäpfel zu stehlen. In den romantischen Musenalmanachen wimmelte es von Sonetten, Ottaven, Madrigalen, Ritornellen, Terzinen, Canzonen; es war ein südlicher Carneval mit allen möglichen Vers- und Reimmasken, fröhlichem Schellengeklingel und hinundherfliegenden Confetti. Doch noch bedeutender griff die orientalische Lyrik, die in Uebersetzungen und Nachschöpfungen mit dem wachsenden Fleiße wissenschaftlicher Forschung und der zunehmenden Verbreitung der Theilnahme an ihren Resultaten immer bekannter wurde, in den Bildungsgang der deutschen Poesie ein, indem sie uns nicht blos neue Formen, sondern auch eine neue Weltanschauung, einen geistigen Inhalt schuf, der in der südlichen Lyrik nicht zu finden war.

Die Formen der orientalischen Poesie, die Ghaselen, die Makamen u. s. f., waren allerdings elementarischer Natur und konnten in künstlerischer Beziehung für keine Bereicherung gelten. Sie vertrugen nur einen beschränkten Gehalt, der über die Spruchweisheit, das Gnomische und die einfache Erzählung im Scheherezadentone nicht hinausging. Dennoch mußte sich die deutsche Sprache, die von unseren Classikern wohl zu harmonischem Maße ausgebildet, aber keineswegs in dem ganzen Reichthume ihrer Gestaltungskraft erschöpft war, am Spaliere dieser Formen zu neuen Verschlingungen und üppiger Blätter- und Blüthenfülle in

die Höhe ranken. Ihre unendliche Bildsamkeit und Biegsamkeit mußte sich im schönsten Lichte zeigen; es bedurfte nur eines neuen Styl-Virtuosen, der, vom Geiste der orientalischen Poesie genährt und mit ihren Formen vertraut, die deutsche Sprache am Barren der Ghaselen und am Reck der Makamen turnen lehrte und alle ihre Muskeln zur Elasticität und zu gediegener Kraft entwickelte. Dieser Formenbändiger, dieser Turnkünstler fand sich in Friedrich Rückert, einem Dichter, der Phantasie und Geist genug besaß, um alle Versformen damit auszufüllen, dem aber diese unter den Händen aufblühende Formenflora in ihrer buntesten Mannigfaltigkeit höher zu stehen schien, als ihr geistiges Arom, denn dem orientalischen Mentor der deutschen Verskunst war der Geist des Orients keine das innerste Mark durchdringende Wahrheit: er wand viele seiner lieblichsten Blüthen zum Kranze; er badete oft im frischen Quelle seiner Lebensweisheit; er reihte die Perlen seiner Moral an eine strophische Schnur; aber der pantheistische Weltbaum breitete nicht seinen allumfassenden Schatten über ihn aus. Doch für die formelle Seite dieser Lyrik ist Friedrich Rückert der tonangebende Meister, wie überhaupt für die formelle Fortbildung der deutschen Sprache vorleuchtend und Bahn brechend.

Der pantheistische Geist des Orients in seiner ganzen Tiefe mußte indeß auch in unserer Lyrik seinen vollkommenen Ausdruck finden. Dies ganze gestaltlose Leben und Weben in der einen Substanz, das Hinträumen in den Wundern des Alls, das mit glühendem Colorit uns umfängt, dies Verwachsen der eigenen Seele mit der ganzen Natur, ihr Wiederbegrüßen, ihr Wiederfinden in Thier und Pflanze, der optimistische Fatalismus, der pantheistische Cultus der Liebe und einer sinnigen Sinnlichkeit, mit einem Worte, die geistige Quintessenz des Orients, allerdings nicht unvermischt mit modernen und althellenischen Elementen, hat in Leopold Schefer einen hochbegabten Sänger von originellster Färbung und Haltung gefunden.

Wie Friedrich Rückert durch die Meisterschaft der Form, ist Leopold Schefer durch die Tiefe des Inhaltes ausgezeichnet. Diesen beiden Koryphäen der orientalischen Lyrik schließen sich jüngere Autoren an, welche theils den orientalischen Sensualismus mit tendenziöser, feindlicher Wendung gegen die christlich-spiritualistische Richtung feierten, wie

Daumer, theils dem Oriente epische Lebensbilder abzugewinnen suchten, wie Bodenstedt, theils in gemüthlichen Makamen eine heitere Moral der Geselligkeit predigten, wie Julius Hammer.

Friedrich Rückert aus Schweinfurt (geb. 1789), hatte sich 1811 in Jena als Docent habilitirt, später abwechselnd in Stuttgart, Rom und Coburg aufgehalten, war 1826 Professor der orientalischen Sprachen in Erlangen geworden, 1840 zu gleicher academischer Thätigkeit und als Geheimer Regierungsrath nach Berlin berufen und hält sich seit 1849 auf einem Gute im Coburgischen auf. Rückert trat zuerst auf mit den „deutschen Gedichten" (1814), die er unter dem Pseudonym: Freimund Raimar herausgab, und welche die „geharnischten Sonette" enthielten. Er begann als ein patriotischer Lyriker, ein Sangesgenosse von Körner, Arndt und Schenkendorf, ein Debut, zu dessen Stoff und kräftig-nationalem Geiste er wunderbarerweise nie zurückgekehrt, so vielgestaltig auch seine dichterische Virtuosität sich zeigen mochte, und so sehr sie nach Stoffen in den entlegensten Gedankenzonen suchte. Man durfte es dem graziösen Sonett nicht übelnehmen, daß es sich nur mit Verwunderung im Harnische erblickte, doch auch die Nation durfte mit Recht von einer patriotischen Lyrik erwarten, daß sie in einer sangbaren Form auftrat, die sich unmittelbar in Fleisch und Blut verwandeln ließ. Der ungekünstelten Begeisterung flossen, wie Körner's und Arndt's Lieder zeigten, auch von selbst die frischen und kräftigen Rhythmen zu, in denen der Lebenspuls des nationalen Geistes freudig den eigenen Tact wiedererkannte. Indeß war schon Stägemann ein Patriot in alcäischen Strophen; so konnte auch Rückert ein Patriot in Sonetten sein. Diese Sonette sind frisch, grob, keck; die Reime neu, kräftig, rauh durch die Auswahl stahlgeschienter Worte, die nicht wie im Ringeltanze, sondern wie im Turniere zusammentreffen; aber man merkt nur zu sehr, wie der Dichter diesen Sonetten kunstvoll den Harnisch anschnallt und die Pickelhaube aufsetzt; ja man frägt sich oft, ob wirklich ein Herz unter diesem Panzer schlägt, oder ob wir nur ausgestopfte Puppen vor uns haben, zur Probe der glänzenden Waffenstücke.

Ein Sonett beginnt:

„Wenn nicht ein Zaub'rer mit Medeas Künsten
Das matte Haupt euch schneidet ab vom Rumpfe,"

ein anderes:

„Vom Himmel laut ruft Nemesis Urania;
Auf, denn heut' soll die Löwenjagd beginnen!"

ein drittes:

„Du kalte Jungfrau mit der Brust von Schnee,
Auf, Russia, schüttle deine starren Röcke!"

ein viertes:

„Seejungfrau, spielende mit Aeols Schlauche."

Solche gesuchte Beziehungen und Bilder wehren von Hause aus jeden Gedanken an eine volksthümliche Wirkung ab. Wir bewundern die Kunst des Dichters, der jede Form zum Dienste seines Gedankens zwingt, aber wir erkennen auch den Zwang, unter dem Petrarca's zarte Vierzehnzeilen hier seufzen. Neben vielem Verrenkten und Ungelenken, neben einzelnen unnützen Ueberschwänglichkeiten und einigen künstlich zusammengeblasenen Sturmwinden eines Pathos, dessen Aeolusschläuche von der Reflexion durchlöchert sind, finden sich allerdings einige markige, kunstvoll geschlossene Sonette, voll Energie des Ausdruckes, erzene Versgestalten von gediegenem Gusse, z. B.:

„Es steigt ein Geist, umhüllt von blankem Stahle,
Des Friedrichs Geist, der in der Jahre sieben
Einst that die Wunder, die er selbst beschrieben;
Er steigt empor aus seines Grabes Maale
Und spricht: es schwankt in dunkler Hand die Schaale,
Die Reiche wägt, und mein's ward schnell zerrieben.
Seit ich entschlief, war Niemand wach geblieben,
Und Roßbachs Ruhm ging unter in der Saale.

Wer weckt mich heut' und will mir Rach' erstreiten?
Ich sehe Helden, daß mich's will gemahnen,
Als säh' ich meinen alten Ziethen reiten.

Auf, meine Preußen, unter ihre Fahnen!
In Wetternacht will ich voran euch schreiten,
Und ihr sollt größer sein, als eure Ahnen."

Freimund Raimar stützte sich in diesen Sonetten auf den nationalen Geist, dessen Kraft die Kraft seines Talentes trug. Bald aber wurde Rückert's Muse so kosmopolitisch und verfiel in eine so unersättliche Formenschwelgerei, berauschte sich so am Opium des Orients, daß

ihr der naheliegende patriotische Stoff trivial erscheinen mußte. Im Jahre 1822 erschienen die „östlichen Rosen", und nun wucherte diese östliche Rosenpoesie, oft von den Strahlen der westlichen Geistessonne beleuchtet, in einer Fülle von Varietäten, die sich in den „gesammelten Gedichten" (6 Bde. 1834—38), dem buntesten deutschen Blumengarten der Poesie, offenbart. Enger dem Kreise wissenschaftlicher Studien angehörig, aber auch förderlich für die Zucht der Sprache und die Bereicherung der deutschen Wortfügungen und der Stylbildung im Allgemeinen sind die Uebersetzungen orientalischer Dichtungen, der Makamen des Hariri, „die Verwandelungen des Abu-Said" (2 Bde. 1826), der indischen Erzählung: „Nal und Damajanti" (1828) u. A. Ebenso wucherte die Phantasie Rückert's unerschöpflich in Nachdichtungen; sie trug den Turban und den Kaftan in den „Morgenländischen Sagen und Geschichten" (2 Bde. 1837), „Rostem und Suhrab" (1838), „Brahmanische Erzählungen" (1839) u. A. Und nicht zufrieden mit dieser unglaublichen Productivität, welche das Bilderfüllhorn des Orients über die deutsche Nation mit einer erstickenden Geschäftigkeit ausgoß, setzte sich Rückert noch an die Fluthen des heiligen Ganges und predigte mit hocherhobenem Zeigefinger im Gewande des Brahmanen eine die goldensten Regeln sprudelnde Lebensweisheit, welcher der Athem nicht ausging. Diese anmuthig plätschernde Fontaine, deren massenhafter Wassersturz ermüdend wirkte, während einzelne Tropfen recht bunt und prunkend in der Sonne glitzerten, strömt auf und nieder in „die Weisheit des Brahmanen, ein Lehrgedicht in Bruchstücken" (6 Bde. 1836—39).

Wenn man mit Recht über diese Productivität erstaunt, zu der wir Rückert's dramatische Monstrearbeiten noch nicht einmal mitgezählt, so wird dies Staunen um so größer werden durch die Erwägung, daß wir es dabei immer nur mit einer Gattung der Poesie zu thun haben, eigentlich nur mit poetischen Insecten, und daß sich wenig höhere Organismen, wenig architektonische Wirbelthiere der Poesie in diesem beispiellosen Getümmel geflügelter Gedankenmonaden finden. Es ist wahr, diese Insecten laufen auf allen möglichen Füßen, fliegen mit allen denkbaren Schwingen, kriechen, kugeln sich, haben Fühlhörner, Saugrüssel, Stacheln aller Art, zeigen oft statt der Augen eine Menge von Facetten; es

sind sehr buntfarbige Schmetterlinge unter ihnen, durchsichtig schimmernde Libellen, Bienen mit Honig und Stachel, auch luftverfinsternde Heuschreckenschwärme; aber dies Reich der poetischen Kerbthiere ist untergeordnet, dem Reiche höherer Organismen gegenüber. Die Rückert'sche Production ist unerschöpflich, weil sie atomistisch ist. Rückert bringt es nicht einmal zu einer originellen Ballade oder Romanze, selten zu einer Liederblüthe; seine ganze Poesie ist eine Poesie der Sinnsprüche, der Reflexion. Was wie Empfindung aussieht, ist oft nur eine glückliche Färbung der Sentenzen; was Gestaltung zu gewinnen scheint, oft nur eine glückliche Combination dieser geistigen Atome, ein imponirendes Korallenriff, das in die Lüfte ragt. Eine Fülle von Formen, metrischer, rhythmischer und Reimformen, aber doch nirgends eine plastische Form; eine Fülle von Geist, aber elementarisch ausgegossen, nirgends in der höchsten, organischen Kunstgestalt! Man wird entgegnen, wer wird von dem Lyriker Dramatisches und Episches verlangen? Doch eine langathmige Lyrik ohne alle dramatischen und epischen Elemente ist weniger rein, als arm zu nennen. Hierzu kommt, daß der lyrische Zauber, der Zauber des einfachen Liedes, nur selten bei Rückert zur Geltung kommt. Nicht einmal seine Dramen haben eine lyrische Färbung; sie sind so schwunglos, so nichtssagend, so langweilig, daß von allen Productionen der Erde nur die Dramen und Bardiette Klopstock's mit ihnen zu vergleichen sind, welche dieselbe eintönige Saharafärbung ohne jeden Samum der Leidenschaft besitzen. „Saul und David" (1843), „Herodes der Große" (2 Bde. 1844), „Kaiser Heinrich IV." (2 Bde. 1845), „Christoforo Colombo" (2 Bde. 1845) — welch' eine Reihe von Nieten, Nieten nicht blos in dramatischer, auch in geistiger Beziehung! Es ist bedenklich, wenn ein Homer sieben Bände hindurch schläft — selbst ohne schön zu träumen! Ein lyrisches Dichtergemüth wäre mindestens in anmuthigen Schilderungen, in glücklichen Wendungen der Empfindung, des Pathos und der Begeisterung aufgeblüht; es hätte vielleicht die dramatische Form gesprengt, aber ein Dichterauge hätte uns entgegengeblickt! Diese Rückert'schen Dramen sind blind und starr, mumienhaft, seelenlos, ohne Ahnung des Dramatischen, ohne Zauber des Lyrischen! Nicht ein Lyriker, nur ein Didaktiker konnte als Dramendichter zu solcher Nüchternheit, Gestaltlosigkeit und Farblosigkeit

herabsinken. In der That ist Rückert mehr Didaktiker, als Lyriker; der lehrhafte Ton, die Reflexion, die Sentenz, das Epigrammatische, das Gnomische sind bei ihm vorherrschend. Darum diese unbegrenzte Massenhaftigkeit seiner Dichtungen, denn einem Dichter, der lehrt und predigt, kann der Stoff nicht ausgehen; darum dieser Reichthum rhythmischer Formen, denn das Didaktische an und für sich ist matt und kahl und monoton, es bedarf daher der buntesten Ausstaffirung; darum diese beispiellose Schülerhaftigkeit der dramatischen Production; denn wo man Leben, Gestalt und Handlung erwarten darf, da muß die knöcherne Lehrhaftigkeit, die sich nicht einmal frei in ihren eigenen Formen bewegen darf, einen doppelt ertödtenden Eindruck machen. Die Lyrik verlangt Empfindung und Schwung, Duft und Farbe; die Didaktik begnügt sich mit der treffenden Reflexion, mit dem klar oder scharf ausgeprägten Gedanken, mit der epigrammatischen Spitze und dem Spiele des Witzes; die Phantasie thut bei ihr nur Handlangerdienste; sie reicht das Material zu den Bauten der Weisheit; dennoch wird ihr Glanz und ihre Beweglichkeit den Bau mächtig fördern. Rückert ist ein Didaktiker von reicher und glänzender Phantasie; das Kameel seiner Weisheit wandert durch manche Wüste, ist aber mit den frischesten Schläuchen beladen, und diese nie um Bilder verlegene Phantasie hat einem vorzugsweise didaktischen Dichter einen so hohen Platz unter den am meisten gepriesenen Lyrikern der Nation eingeräumt.

Von allen Rückert'schen Gedichten hat der „Liebesfrühling" mit seinen fünf Blüthensträußen den größten lyrischen Reiz. Es sind dies fast die einzigen Verse Rückert's, denen man die Frische und den Fluß der unmittelbaren Empfindung anmerkt. Wenn die selbsterlebte Poesie schon prosaische Naturen zu verzaubern vermag und starre Charaktere, ungelenk im Dienste der Musen, in rhythmischen Fluß bringt, so muß sie im Bunde mit angeborner und ausgebildeter Virtuosität dichterischer Form Bedeutendes zu schaffen im Stande sein. So hat der „Liebesfrühling", eine in poetischen Blüthen ausschlagende, späte und glückliche Liebe des Dichters, wesentlich dazu beigetragen, Rückert's poetischen Ruhm zu begründen, indem ein nimmer zu erkünstelndes Gefühl diesen Gedichten zum großen Theile intensive Kraft ver-

leiht. Freilich fehlt es auch hier nicht ganz an gesuchten und gefrorenen Blumen:

„Dieses Melodram' der Liebe,
Ein an innern Sinnen reiches,
Das aus vollem Herzenstriebe,
Ein empfindungsblüthenweiches,
Ich im Frühlingsduftgestiebe
Eines Erdenhimmelreiches
Schreib, unwissend daß ich schriebe,
Weih' ich Jedem, der ein Gleiches
Auch einmal mit Lust gespielt
Und es für kein Spielwerk hielt,
Weil es heil'gen Ernst erzielt."

Dies Motto scheint mehr auf eine in kunstvollen Wort- und Reimbildungen gipfelnde Sprachgewandtheit hinzuweisen, als auf die einfache Sprache unverfälschter Empfindung; doch schon die ersten Gedichte der „Cyklen" enttäuschen uns hierin auf's Angenehmste; sie gehören zu den schönsten Liederblüthen deutscher Poesie, z. B.:

„Ich hab' in mich gesogen
Den Frühling treu und lieb,
Daß er, der Welt entflogen,
Hier in der Brust mir blieb.
Hier sind die blauen Lüfte,
Hier sind die grünen Au'n,
Die Blumen hier, die Düfte,
Der blüh'nde Rosenzaun.
Und hier am Busen lehnet
Mit süßem Liebesach
Die Liebste, die sich sehnet
Den Frühlingswonnen nach.
Sie lehnt sich an, zu lauschen,
Und hört in stiller Lust
Die Frühlingsströme rauschen
In ihres Dichters Brust.
Da quellen auf die Lieder
Und strömen über sie
Den vollen Frühling nieder,
Den mir der Gott verlieh!

Und wie sie davon trunken
Umblicket rings im Raum,
Blüht auch von ihren Funken
Die Welt, ein Frühlingstraum."

und das bekannte Lied:

„Du meine Seele, du mein Herz!"

Die rettende Bedeutung dieser Liebe für beide Liebende spricht der Dichter machtvoll in dem Verse aus:

„Geist, durch Höll' und Himmel einst verschlagen,
Diese Kette hat dir nothgethan;
Seele du, versunken im Entsagen,
Dieser Flügel trägt dich himmelan."

Diese, zwischen Trennung und Wiedersehen, zwischen mancherlei kleinen Begebnissen des Lebens hinundherschwankende Liebe mit ihren vollen, duftigen Sträußen, ihren anmuthigen Genrebildchen, ihren feinen Glossen gebietet über eine Fülle von Vers- und Reimformen, in denen das formell Spielende, kindlich Kindische oft den poetischen Eindruck stört. Man bewundert wohl die ungestörte Bewegung des Dichters durch die kürzesten Zeilen und dichtgesäten Reime:

„Komm, mein Lamm,
Laß dich am
Treuen Band
Dieser Hand
Führen sanft
Hin am Ranft
Kühler Fluth
Fern der Gluth
Durch den Thau
Dieser Au."

oder eine in kühnen Neubildungen üppig wuchernde Wortfülle:

„Welche Heldenfreudigkeit der Liebe,
Welche Stärke muthigen Entsagens,
Welche himmlisch erdentschwung'ne Triebe,
Welche Gottbegeist'rung des Ertragens.

Welche Sich-Erhebung, Sich-Ernied'rung,
Sich-Entäuß'rung, völl'ge Hin-sich-gebung,
Tiefe, ganze, innige Erwiedrung,
Seelenaustausch, Ineinanderlebung."

und ähnliche brotlose Künste der Vers- und Sprachgewandtheit, welche der Poesie wenig zugute kommen. Ebenso sind viele Diminutivbilder und lyrische Nipptischsächelchen ohne Bedeutung und Reiz. Der „Liebesfrühling" beginnt wie westlicher Minnesang, aber bald blühen darin auch die östlichen Rosen auf. Die Empfindung weicht immer mehr der Phantasie, welche in allen Formen und Farben zu schwelgen liebt. Der pantheistische Geist des Orients durchweht einige feurige Liebespoesieen, in denen die westliche Naturempfindung durch die östliche Naturversenkung verdrängt wird:

„Ich war am indischen Ocean
Einst einer Palm' entsprungen,
Du warst die blühende Lian',
Um meinen Schaft geschlungen.

Ich war einmal ein Blüthenast
In Edens schönster Laube,
Da hattest du auf mir die Rast
Gewählt, als girrende Taube.

Du warest einst ein Morgenduft
Um Schiras Gartenbeete,
Da war ich eine Morgenluft,
Die spielend dich verwehte.

Du warst auf Sina's Moschusflur
Die einsame Gazelle;
Ich fand im Thaue deine Spur
Und ward dein Spielgeselle.

Ich war ein lichter Tropfen Thau,
Und als ich niedersprühte,
Warst du ein Blumenkelch der Au
Und nahmst mich in's Gemüthe.

Ich war ein klarer Frühlingsquell,
Ich hab' es nicht vergessen,
Du stand'st und trankest meine Well',
Als schönste der Cypressen.

Ich war ein Funken Gold im Schacht,
Da hab' ich ganz alleine
Zum Ringe mich und dich gemacht
Zu meinem Edelsteine.

Ich war einmal ein Mondenstrahl,
Des Abendsternes Blinken,
Da sahest du viel tausendmal
Mich dir von ferne winken.

Du warest vor mir auf der Flucht
Vor meinem Blick geschwunden,
Ich habe damals dich gesucht,
Nun hab' ich dich gefunden."

In diesem Gedichte tritt uns mehr, als in den zahlreichen persischen „Ghaselen", in denen eine bilderreiche Liebesweisheit oft mit ermüdeten und zu Tode gehetzten Schlagreimen orakelt, die Quintessenz einer pantheistischen Weltanschauung entgegen.

Der Orient, die östliche Gartenheimath, ist das Ziel, wohin die Rückert'sche Poesie wie der Heine'sche Phönix fliegt. Dort wirkt sie nach indischen und persischen Mustern ihre großblumigen Epen, deren originelle Bedeutung nicht hoch zu veranschlagen ist, wie reich auch die märchenhaften Arabesken in oft wunderbaren Formverschlingungen den überlieferten Stoff umranken; dort rauschen die Bronnen der Weisheit und duften die Spezereien, aus denen „der Salbenhändler des Occidents", wie Rückert sich selbst nennt, seine Salben bereitet. Von den „Gedichten" ist „Edelstein und Perle" (1817) wohl am langathmigsten episch. Dieser biographische Märchendialog in Terzinen, die nicht immer ohne Verrenkung der Constructionen, gesuchte Wendungen und gehäufte, kindische Diminutivreime klar ausklingen, ergeht sich in einer Fülle von Betrachtungen und Reflexionen, welche die Anschauung und das märchenhafte Begebniß überwuchern. Doch trotz der oft harten und herben Form sind einzelne Bilder von klarem Gepräge und von überraschender Neuheit. Auch tritt der Dichter nirgends der Naturwahrheit zu nahe.

Das Didaktische, das den Grundton der Rückert'schen Lyrik bildet, zieht das bunteste Formengewand an: Sonette und Sestinen, Octaven, Distichen und Sicilianen, Dreizeiler und Vierzeiler, Ritornelle, Ghaselen und Makamen. Unter diesen unzählbaren Vers- und Gedankenschaaren, ausreichend, um alle Albums Europas zu bevölkern, finden sich kostbare Perlen, unschätzbare Edelsteine, blendende geistige Schmucksachen, zartgefiederte und doch scharfe Pfeile, köstliche Vignetten, süße Devisen, —

aber auch viele welke Blumen, abgebrochene Spitzen und kindisch bunte Bildchen. Am schwunghaftesten wird die Rückert'sche Didaktik in allen denjenigen Poemen, in denen sie sich dem Naturcultus freudig hingiebt. Die Naturandacht dieses Dichters ist ohne jeden mystischen Anflug, innig und klar, aus dem Gefühle tiefer Einheit mit der Natur unmittelbar hervorgehend. Wenn auch eine hin und her spielende Symbolik nicht immer vermieden ist, wenn auch manches Naturbildchen sich widerwillig herleihen muß zum Putze eines fremden Gedankens, so klingt doch im Ganzen Geist, Herz und Natur in uranfänglichen Accorden zusammen, und klarspiegelnd trägt alle Bilder ein großer Lebensstrom. Besonders in den Ghaselen Dschelaleddins weht mit orientalischer Erhabenheit dies in schwunghaften Naturbildern wuchernde Einheitsgefühl, dies ununterschiedene Versenktsein in das All, dessen Glanz und Majestät in einer Tropen-Vegetation seltener exotischer Bilder uns entgegenblüht:

„Komm', o Frühling meiner Seelen, Welten mache wieder neu,
Licht am Himmel, Glanz auf Erden, hoch und nieder mache neu!
Setze mit dem Sonnenknaufe blau der Lüfte Turban auf,
Und der Fluren grünen Kaftan, holder Chider, mache neu!
Mache Wiesen frisch an Kräutern und von Sprossen Haine jung,
Rosen-Schnürbrust und der Lilie schlankes Mieder mache neu!
Schmelze mit dem Hauch des Winters Helm und Panzer, mit dem Blick
Brich' den Frostspeer unsern Feinden, Weltbefrieder, mache neu!
Ohne Ostwind ist die Luft todt, und der Rosen Odem stockt.
Aus dem Schlummer weck' den Ostwind, sein Gefieder mache neu!
Roll' in Donnern, geuß' aus Wolken auf die Erde Moschusfluth,
Laß von Kopf zu Fuß uns baden, alle Glieder mache neu!
Pinien, schlagt im Winde Pauken, Platanus mit Händen Takt.
Hauch der Liebe, deine Traumdüft' unter'm Flieder mache neu!"

Und nachdem wir so untergetaucht sind in diese einzelnen Wogen und Düfte des Alls und die Welt mit den lautschreienden Farben und den Taumelbecher begrüßt, den sie kredenzt, da tönt machtvoll, wie die Stimme des Muezzin vom Minaret, die Mahnung an die Einheit der Substanz, des allverbreiteten Göttlichen:

„Ich sah empor und sah in allen Räumen Eines,
Hinab in's Meer und sah in allen Wellenschäumen Eines.
Ich sah in's Herz, es war ein Meer, ein Raum der Welten,

Voll tausend Träum'; ich sah in allen Träumen Eines.
Du bist das Erste, Letzte, Aeuß're, Inn're, Ganze;
Es strahlt dein Licht in allen Farbensäumen Eines."

Nächst diesem Naturcultus, der sich von der romantischen Naturpoesie wesentlich dadurch unterscheidet, daß er in der Natur keine fremdartige Magie anbetet, sondern gänzlich in ihr aufgeht, der aber bei Rückert nur in den orientalischen Nachdichtungen rein und frei von hineinspielenden Elementen einer entgegengesetzten Weltanschauung gehalten ist, bildet den Kern der Rückert'schen Poesie die Lebensweisheit, deren Lehren in allen seinen zwei-, drei- und vierzeiligen, flatternden Sylphengedichtchen ebenso zerstreut sind, wie in den langathmigen Episteln und Terzinen, deren ganze Fülle aber erst in den nur einmal eingekerbten Weisheitssprüchen des Brahmanen ausfluthet. Dies fünfbändige, dem Umfange nach größte Lehrgedicht der Deutschen ist in seiner Anlage und Gliederung ganz elementarisch; es ist ein fortwährendes, didaktisches Räuspern ohne alle zusammenhängende Eloquenz; es sind lauter Zweizeiler, von denen jeder eine fast vollkommene Selbstständigkeit behauptet, eine bestimmte Zahl aber in ein kleineres Gebündel zusammengebunden wird, und diese wieder in ein größeres. Der Dichter greift gleichsam in den Sack seiner Weisheit hinein, streut eine Handvoll Spruchatome auf den Tisch und bläst sie zu beliebigen Häufchen zusammen. Wir sehen also fünf Bände Sinnsprüche vor uns ohne einen einzigen längeren Satz, eine einzige volltönende Periode. Oft enthält die erste Zeile das Bild, die zweite den daraus hervorwachsenden Gedanken:

„Die Flamme wächst vom Zug der Luft und mehrt den Zug;
So hält sich Leidenschaft durch Leidenschaft im Flug."

oder in weniger directer Form:

„Die Blumen blühn so schön noch wie vor tausend Jahren,
Und wir sind schlechter nicht, als uns're Väter waren."

oder die erste Zeile enthält den allgemeinen Gedanken, dem die besondere Moral subsumirt ist:

„Das Wort hat Zauberkraft, es bringt hervor die Sache;
Drum hüte dich und nie ein Böses namhaft mache."

oder diese Rollen, die den einzelnen Zeilen zufallen, sind an Halbzeilen und auch an Doppelzeilen vertheilt. Solche Form verstattet weder Schwung noch Pathos; sie muß bei längeren Erzählungen, von denen

sich einige Parabeln vorfinden, — denn die Parabel ist die didaktische Erzählung — nothwendig ermüdend wirken; es ist der rhythmische Dreschflegeltact, mit dem die Weisheitskörner der Sentenzen ausgedroschen werden, nicht ohne daß uns ein Gewölk von Spreu umfliegt. Nichtsdestoweniger ist auch bei so elementarischer Form die Virtuosität des Dichters zu bewundern, der ohne Zwang diese unglaubliche Gedankenmasse in so engen Versquartieren unterbringt, und der durch Neuheit und Kraft der Reime ihren Doppelschlag minder ermüdend macht. Ueber die Form spricht sich der Dichter selbst aus:

„Zu lesen lieb' ich nicht, was aneinanderhängt,
So daß ein jeder Schritt zum andern vorwärts drängt;
Wo wenn ich aus der Bahn hab' einen Schritt gethan,
Ich sie verlor und muß von vorne fangen an.
Zu lesen lieb' ich das, wo ich auf jedem Schritte
Zugleich am Anfang bin, am End' und in der Mitte;
Wo stillzustehen, fortzufahren, abzubrechen
In meiner Willkür steht, und mit darein zu sprechen.
Den Dichter lieb' ich, der für mich versteht zu pflanzen
Ein Ganzes, das besteht aus tausend kleinen Ganzen."

Was nun den Inhalt, die Lebensweisheit des Brahmanen, betrifft, so steht diese orientalische Moral doch in einem schwer zu verhüllenden Widerspruche mit der Moral des Occidents. Zwar zeigt sich bei Rückert selten der offene Sensualismus mit paradiesischen Genußpredigten; aber seine Lebensweisheit bietet nur eine Moral ohne alle Bewegkraft, ohne kategorischen Imperativ, ohne sittliche Kluft, eine quietistische Moral zu Nutz und Frommen ohne Opferkraft, eine Moral, mit der man sich schmükken kann, wie mit Perlen und Edelsteinen, aus der man keine Schwerter und keine Kreuze schmiedet. Das Metaphysische, Pantheistische wirft nur hin und wieder ein geheimnißvolles Blatt vom Weltbaume in den Lebensstrom dieser Weisheit:

„Es strömt ein Quell aus Gott und strömt in Gott zurück,
Der Einstrom hohe Lust, der Ausstrom hohes Glück."

oder:

„Du bist und bist auch nicht. Du bist, weil durch dich ist,
Was ist, und bist nicht, weil du das, was ist, nicht bist.
Du bist das Seiende und das Nichtseiende,
Seingebende und von dem Sein Befreiende."

Sonst bewegen wir uns in der Menschenwelt, auf dem platten Getäfel des Lebens, auf dem nicht auszugleiten uns diese Weisheit lehrt. Ein Reichthum außerordentlich tiefer und feiner Beobachtungen in der klarsten und bestimmtesten Form begegnet uns auf jeder Seite:

„Den Thoren ist's umsonst von einem Schaden heilen,
Denn seine Thorheit wird sogleich zum andern eilen.
Von einem Aeußersten zum andern springt ein Thor;
Vom rechten schiebt der Aff' die Mütz' auf's linke Ohr."

oder:

„Verstand zu seinem Bau braucht manche Stütz' und Krücke,
Natur und Phantasie baut ganz aus einem Stücke.
Die Stützen fehlen nicht, sie sind nur nicht zu sehn,
Und auf sich selber steht, was scheint auf Nichts zu stehn.
Was du begreifen kannst, siehst du in seiner Blöße;
Stets unbegreiflich ist die Schönheit und die Größe."

Die Moral, die der Brahmane lehrt, ist unerschöpflich im Auffinden feiner Beziehungen, prägnant in scharfen, blitzenden Antithesen:

„Wenn es dir übel geht, nimm es für gut nur immer;
Wenn du es übel nimmst, so geht es dir noch schlimmer.
Und wenn der Freund dich kränkt, verzeih's ihm und versteh':
Es ist ihm selbst nicht wohl, sonst thät' er dir nicht weh.
Und kränkt die Liebe dich, sei dir's zur Lieb' ein Sporn;
Daß du die Rose hast, das merkst du erst am Dorn."

„Der beste Edelstein ist, der selbst alle schneidet
Die andern und den Schnitt von keinem andern leidet.
Das beste Menschenherz ist aber, das da litte
Selbst lieber jeden Schnitt, als daß es and're schnitte."

„Lern' von der Erde, die du bauest, die Geduld:
Der Pflug zerreißt ihr Herz, und sie vergilt's mit Huld."

„Die Rach' ist eine Lust, die währt wohl einen Tag,
Die Großmuth ein Gefühl, das ewig freu'n dich mag."

„Bescheidenheit, ein Schmuck des Mann's, steht jedem fein,
Doch doppelt jenem, der Grund hätte stolz zu sein."

Diese wenigen Sprüche zeigen zugleich den Charakter der ganzen Moral; es wird das Rechte zu thun gemahnt, aber nicht, weil es das Rechte

ist, sondern weil es uns freut, weil es uns feinsteht, zu unserer Lust, zu unserem Schmucke. In die Fluthen dieser Weisheit tauchen wir unter wie in ein erquickendes Bad unter dem tiefblauen Himmel des Orients, der auf die schweigenden, sonnverbrannten Wüsten herabsieht — weise zu sein ist unsere eigene Erquickung. Wir wandeln durch diesen Bazar der Weisheitssprüche, wo alle Kleinodien des Ostens, Myrrhen und Balsam, ausgelegt sind — was wir einkaufen, wird uns stattlich schmücken. Und so, auf dem bequemen Divan gelagert, hören wir die Fontaine plätschern und blasen die Rauchwolken behaglich zum Himmel, andachtsvoll:

„Denn alles ist dem Geist ein würd'ges Element,
Das schürt die Andachtsgluth, in der die Schöpfung brennt!"

Die Weisheit des Brahmanen von Rückert ist ein poetischer Hausschatz, auf den unsere Nation mit Recht stolz ist. Ein Volk, von dessen geistiger Arbeit solche poetischen Hobelspäne abfallen, die wie kleine Diamanten blitzen und schimmern, das die Blumen des Orients auf abendländischem Boden zu solcher Pracht und schattender Fülle erzieht, darf sich wohl seiner Weisen und seiner Dichter rühmen. So brauchen wir nicht ängstlich zu fragen, woher die Biene ihren Honig hat; sie ist es, die ihn schafft. Was Rückert aber eigenthümlicher ist, als die Honigzelle — das ist der Stachel. Er ist ein epigrammatisch pointirter Geist, bei dem jeder Gedanke rasch eine feine, scharfe Spitze gewinnt. Der Witz der Reflexion ist ihm eigenthümlicher, als die Tiefe des Gefühles. Alles umspielt seine Phantasie mit blendenden Lichtern, Alles wendet sie hin und her, zwischen Allem entdeckt sie schimmernde Bezüge. Aber so mild, zart, scharf und fein sie Alles anfaßt, so unbegrenzt ihre Alles handhabende Beweglichkeit ist: so hat man doch oft das Gefühl, als ob diese hängenden Gärten der Phantasie nicht auf den Riesenmauern eines starken, selbstbewußten Geistes aufgeschüttet blühten, als ob der ganzen bunten Welt die sicher tragende Einheit fehle. Vergleicht man, außer Rückert's Dramen, sein „Leben Jesu" (1839), eine ausnehmend nüchterne Evangelienharmonie, in welcher ein gänzlich anderer Geist weht, mit „der Weisheit des Brahmanen", so ist man geneigt, diese ganze Poesie für eine geschickte Kunstgärtnerei zu halten, die Blumen aus allen Zonen zieht, nicht aber für eine treibende Naturkraft, die auch nur einen einzigen Trieb mit innerer Nothwendigkeit in die Höhe sprießen läßt. Dennoch darf uns diese

Erwägung sowenig, wie der Hinblick auf die engen Schranken der didaktischen Gattung den Genuß verkümmern, den uns die gedankenreichen Spruchsammlungen einer üppigen Phantasie und eines sinnigen Geistes bieten. Dem Rückert'schen „Liebesfrühling" sowohl, als auch seiner „Weisheitsernte" gebührt in ihrer Eigenthümlichkeit vollste Anerkennung.

Die Formen des Orients, denen Rückert seine rhythmischen Wunderbauten nachgezimmert, verschmähend, unabhängiger von allen Vorbildern, Orientale nur in Bilder- und Farbenpracht und pantheistischer Allversenkung, sonst aber aus wunderbarer Gemüthstiefe, aus allbezwingender Einheit der Weltanschauung heraus dichtend und denkend, mehr kindlich im Inhalte, als spielend in der Form, Weisheitsdichter in der Jugend, Liebessänger mit grauem Haare, steht Leopold Schefer aus Muskau (geb. 1784) würdig neben Rückert, dessen Formenkunst er nicht von weitem erreicht, dem er aber gleich ist in der didaktischen Richtung, ebenbürtig im Reichthume der Phantasie und der Sentenzenfülle, und den er überragt durch die auf festen Säulen ruhende Sicherheit des Geistes und durch die innerste Lebenswärme, welche Empfindung und Gedanken zu einem glühenden Gusse verschmilzt. Leopold Schefer ist ein Autodidakt zu nennen, obschon er das Gymnasium in Bautzen besucht und in Wien Medicin und Musik studirt. Seine Hauptbildungsschule war das selbstständige Studium der griechischen und morgenländischen Dichter; nebenbei widmete er sich eifrig mathematischen und philosophischen Studien. In der Musik trat er ebenfalls productiv auf, als Componist von Symphonieen, Ouverturen und Liedern. Fürst Pückler-Muskau, mit dem er befreundet ist, hatte ihn zu seinem Generalbevollmächtigten ernannt. Von großer Anregung für seine poetische Thätigkeit waren die Reisen nach England, nach Italien, Sicilien, Griechenland, der Türkei und Kleinasien, mit denen er den Aufenthalt in seiner Vaterstadt unterbrach, in welcher er erst 1820 sich wieder auf die Dauer niederließ.

Leopold Schefer ist eine der originellsten Dichtererscheinungen unserer nachclassischen Zeit. Die Ursprünglichkeit seiner Begabung zeigt sich in der nicht nachgeahmten und unnachahmlichen Eigenthümlichkeit seines Styls in Versen und Prosa, denn er ist ununterschieden derselbe, und seine „Novellen" sind Lyrik in Streckversen, poetische Erzählungen in einer unausgegohrenen metrischen Form. „Der Styl ist der Mensch."

Man könnte den Styl Schefer's einen pantheistischen nennen. Den Unterschied in der Form zwischen Rückert und Schefer hat der Erste selbst in der „Weisheit des Brahmanen" ausgesprochen, wenn er warnend ausruft:

„Meintwegen hüpfe selbst in Chori-Choliamben,
Nur flieh wie deinen Tod die ungereimten Jamben.
Den Göttern ein Verdruß, den Menschen kein Genuß
Ist solch ein uferlos ergoss'ner Wörterfluß."

Die Didaktik Rückert's liebt kurze Reimsprüche, die Schefer's uferlos ergossene ungereimte Jamben. Wenigstens ist dies die Form, in welcher seine priesterlichen Hauptdichtungen: das „Laienbrevier" (1834) und der „Weltpriester" (1846) erschienen sind. Ein dithyrambischer Wogenschwall von Bildern und Gedanken fluthet aus den aufgezogenen Schleusen der einen pantheistischen Substanz uns entgegen. Alle diese Gedanken sind Centauren und Sphinxe; der Mensch endigt im Rosse und im Fische, der Geist in der Natur, ohne daß man weiß, wo das Eine anfängt und das Andere aufhört. So haben die poetischen Bilder Schefer's etwas Seltsames und Fremdartiges, Gigantisches und doch Unbefriedigendes, Anziehendes und doch Ermüdendes. Es finden sich Gedanken und Bilder von überraschender Neuheit; ja man kann sagen, Alles in Schefer's Dichtungen ist ein ἁπαξ λεγομενον, und die Bilder sind kein tropischer Schmuck, sondern sie sind der Gedanke selbst. Wenn bei anderen Dichtern das Bild den Gedanken erläutert oder ausdrückt, so erzeugt es ihn bei Schefer. Wie ein Strom aus tiefer Grotte, strömt bei Schefer der Gedanke aus dem Bilde, der Geist aus der Natur. Majestätisch ist sein Hervorbrausen, und die Echos der Tiefe donnern ihm gewaltig nach. Dann aber murmelt er geschwätzig fort im ewigen Sonnenscheine. Der orientalische Pantheismus kennt keine Entwickelung. Darum ist Schefer's letztes Werk, wie sein erstes; er ist ein Dichter ohne Entwickelung. Seine Poesie hat nichts Organisches; sie wächst nicht, sie wird nicht, sie wandelt sich nicht; sie ist immer fertig. Ein Klang gleicht dem anderen; denn diese Poesie ist ein gestaltloser Hauch, welcher die Riesenharfe des Universums spielt. Selbst der Schefer'sche Styl hat dies Unentwickelte und Unklare; man sucht in ihm die Bestimmtheit vergebens; er wird oft ein gemüthliches Gemurmel, dem man mit Anstrengung lau-

schen muß. Seinen Sätzen fehlen oft die sicheren Einschnitte, ebenso wie der Handlung in seinen Novellen. Man verläuft sich immerfort in einer üppigen Wildniß; man muß sich immer orientiren, bis man die Lust verliert. Es fehlt dieser Poesie nicht blos die Entwickelung; es fehlt ihr überhaupt die Schranke, die Negation. Das schattenlose Licht des Optimismus ist über alle diese Dichtungen ausgegossen. Bei allen Schrecknissen und Gräueln der Erde, mit denen er uns besonders in den Novellen nicht verschont, ruft der Dichter fortwährend aus: Allah ist groß! und legt sich, eine Theodicee qualmend, gemüthlich auf die andere Seite. Es giebt keine Schuld, keine Sünde, keine Passion; Nichts als Liebe, Milde, Güte, spielende Kinder, rosige Jungfrauen; die Beleuchtung von Correggio's Nacht schwebt verklärend über der Welt; Nichts als Glorienschein und Kyrie Eleison. Oft wünscht man sich einige Tropfen Schopenhauer'sche Asa foetida in diesen Schefer'schen Kelch voll Nektar und Ambrosia. Dann aber fühlt man sich von der tiefen und reichen Phantasie, von diesem wunderbaren Dichtergemüthe, von der Fülle der originellsten Gedanken-Combinationen, von dem Schwunge und Zauber einer einheitsvollen Weltanschauung so mächtig angezogen, daß man mit Freuden in diesen „uferlosen" Strom voll klarer Fluthen und prächtiger Erd- und Himmelsbilder untertaucht und, erquickt von diesem frischen pantheistischen Naturbade, den greisen Sänger preist, der den Strom aus seiner Urne ergießt. In der That sind es solche Geister, wie Rückert und Schefer, denen kein anderes Volk des Westens ähnliche reiche und tiefe Begabungen, in denen die Weisheit des Orients Fleisch und Blut geworden, an die Seite stellen kann.

Durch das „Laienbrevier" ist Schefer zuerst in weiteren Kreisen bekannt geworden und hat sich einen vollgültigen Dichternamen erworben, während seine an bizarren Phantasieergüssen reichen „Vigilien" (1843) und „Gedichte" (3te Aufl. 1847), die einzelne kostbare Perlen Schefer'scher Poesie enthalten, keinen so durchgreifenden Erfolg hatten. Das Laienbrevier ist keine Spruchsammlung; es enthält erbauliche Betrachtungen und erinnert in seiner Form an die Andachtsbücher der verschiedenen Confessionen. Die Betrachtungen sind nach den einzelnen Monaten rubricirt; aber ohne alle Beziehung auf dieselben, sodaß gleich die erste, fünfjambige Reflexion des Januar von „hundert Vögeln, die im

Grünen singen", und von „jungen Blüthenbäumen" phantasirt. Während bei Rückert sich Alles in kürzesten Sätzen zuspitzt, ergießt sich bei Schefer Alles in breite, behagliche Perioden. Der Inhalt dieser profanen Erbauungsstunden sind nur Ermahnungen, dem Menschlichen und der Natur sich unbefangen hinzugeben:

„Was auch ein Mensch zu sein dir mit sich bringt,
Wird dir zuletzt gefallen, wenn du nur
Ein Mensch willst sein. Und darum: Sei ein Mensch — —"

Und anklingend an die jüngste Philosophie heißt es weiter:

„Was du denken
Kannst, bist du selbst auch oder hast du selbst
Geschaffen, wären's auch die schönen Götter!"

Daran schließen sich Worte des Trostes, Apotheosen der Hoffnung, des Unglückes, das läutert und klärt, den Bösen besser macht, den Guten freundlicher, die Predigt stiller Ergebung in den Brauch der Erde. Dazwischen tönen großartige Naturhymnen, majestätisch und still, verklingend in indischer Blumenpoesie:

„Die Sterne wandeln ihre Riesenbahn
Geheim herauf, vorüber und hinab,
Und Göttliches vollbringt indeß der Gott
Auf ihren Silberscheiben so geheim.
Denn sieh', inzwischen schläft in Blüthenzweigen
Der Vogel ungestört, nicht aufgeweckt
Von seiner großen, heil'gen Wirksamkeit.
Kein Laut erschallt davon herab zur Erde,
Kein Echo hörst du in dem stillen Wald!
Das Murmeln ist des Baches eig'nes Rauschen,
Das Säuseln ist der Blätter eig'nes Flüstern!
Und du, o Mensch, verlangst nach eitlem Ruhm?
Du thust, was du dann thust, so laut geräuschvoll,
Und an die Sterne willst du's kindisch schreiben?
Doch ist der sanfte Geist in dich gezogen,
Der aus der Sonne schweigend großer Arbeit,
Aus Erd' und Lenz, aus Mond- und Sternennacht
Zu deiner Seele spricht — dann ruhst auch du,
Vollbringst das Gute und erschaffst das Schöne,
Und gehst so still auf deinem Erdenwege,
Als wäre deine Seel' aus Mondenlicht,
Als wärst du Eins mit jenem stillen Geist."

Aehnliche Stern- und Blüthenpsalmen finden wir im ganzen Laienbrevier zerstreut. Die Schefer'sche Moral erinnert den Menschen stets, daß er ein Stück des Naturgeistes, ein Atom der Weltseele ist, und seine Sittlichkeit ist, im Einklange mit ihr zu leben. Der Mensch ist nur eine höhere Potenz des Alls:

„Sei nur so gut erst, wie die Rosenwurzel,
Willst du noch nicht so gut sein, wie ein Mensch!"

Schefer ruft bei einem sanften, nächtigen Frühlingsregen der Mutter zu:

„— Wenn du, liebe, junge Menschenmutter,
Umher im Frühling blickst, erblicke selig
Dein Wesen überall umher zerflossen
Und sieh' es, schöngesammelt in dir selbst,
Und blicke sinnvoll auf dein Kind hernieder.
Was vom Gemüthe gilt, gilt auch vom Geiste.
— — Denn ein großer Geist
Erkennt sich als die Welt, die Welt als sich."

So ist die Quintessenz der Schefer'schen Moral in Bezug auf die Pflichten gegen uns selbst, den Schmerz, das Unglück durch optimistische Betrachtung des Ganzen zu überwinden, in Bezug auf die Pflichten gegen Andere aber, sich selbst, sein eigenes Wesen in ihnen wiederzuerkennen. Das ist die alte Formel der Wedas: das bist du, auf welche nicht blos Schefer, sondern auch Feuerbach und selbst der Pessimist Schopenhauer ihre Ethik gründen.

„Kümm're dich um Vaterland und Menschen!
Nimm Theil mit Mund und Hand in deiner Nähe!
Nimm Theil mit Herz und Sinn am fernen Guten,
Was Edle rings bereiten, selbst für dich.
Laß Nichts verderben, sonst verdirbst du mit;
Laß Keinen Sclave sein, sonst bist du's mit;
Laß Keinen schlecht sein, sonst verdirbt er dich;
Und denken Alle so wie du, dann kann
Der Schlechte Keinen plagen, noch auch dich,
Und kann die Menschheit frei das Rechte thun,
Geht jede Göttergab' auch dir zu gut
Und deinen Enkeln allen; denn auf immer
Wird das erworben, was der Geist erwirbt — —"

Dafür strömt uns der reichste Segen zu:

„Der Rühmende wird reich um den Gerühmten,
Der Liebende wird reich um den Geliebten,
Um jedes Schöne reich wird der Bewund'rer,
Und für den Gott auf Erden lebt der Mensch."

Das Schefer'sche „Laienbrevier" enthält eine Fülle der seltensten poetischen Schönheiten; denn das Didaktische, das bei Rückert vorherrschend war, verschwindet hier in einer lyrisch-schwunghaften Naturandacht, welche Tag und Nacht, den Frühling, die Morgen- und Abendröthen in wunderbarer Farbenpracht verherrlicht; es verschwindet in diesem traumhaften, pantheistischen Cultus, dessen ganze Moral „das zarte Empfinden der Welt" ist. Wie Rückert, bereichert auch Schefer die deutsche Sprache mit neuen Fügungen und Wendungen; aber was bei Rückert als kunstfertige Bildung scheint, das erhebt sich bei Schefer als naturwüchsige Blüthe aus dem üppigen Boden einer mit dem All in Eins verwachsenen Phantasie. Ueber dem brausenden Strome der Welt schwebt das stille, freudige Dichtergemüth:

„Fest, nie wankend
Steht auf dem ewigen Sturz der Regenbogen
Und deckt mit heitern Farben Grauses zu."

Das „Laienbrevier" nimmt unter Schefer's Dichtungen den ersten Rang ein, denn es hat den größten rhythmischen Wohllaut, den ungesuchten Zauber freien Ergusses, der nirgends in Geschwätzigkeit ausartet, und einen Styl, der Kraft genug besitzt, nicht zur Manier zu werden. Die späteren Erbauungsschriften Schefer's, „der Weltpriester" (1846) und die „Hausreden" (1854), lassen diesen lyrischen Reiz mehr vermissen und ergehen sich in einer behaglichen, didaktischen Breite, reich an überraschenden und originellen Wendungen und Einfällen, aber nicht frei von gewaltsamen Verrenkungen des Styles, von Einzelnheiten, die in's Gesuchte, sogar in's Possierliche fallen. Auch ermüdet die Monotonie einer Moral, die durchaus keine Peripherie hat, sondern immer aus demselben geistigen Sonnencentrum in's Unbegrenzte die Strahlen wirft. Der Weltpriester hat allerdings eine mehr objective, aus der selbstgenugsamen Heimlichkeit des Gemüthes heraustretende Richtung; die pantheistische Weisheit wendet sich dem Historischen, dem Volke, der Menschheit zu, aber sie ist zu wenig triebkräftig und entwickelungsfähig, um auf

diesem Gebiete Ersprießliches zu lehren. Das indische Blumenleben ist der Tod der Weltgeschichte. Dennoch beginnt der „Weltpriester" mit einer Verherrlichung des deutschen Volkes, die eine ganz neue, eigenthümliche Wendung nimmt. — Der Dichter ruft aus:

„An ihren Göttern starben alle Völker
Und sterben noch daran."

Ihr heilig ringend Leben ist, ihre Götterbilder aufzustellen; sind die Götter fertig, so sind sie selbst fertig und todt.

„So wird es allen Völkern noch ergehn,
Die sich um Gott und Gottessöhne streiten,
Und nicht den Gott im eig'nen Herzen fühlen,
In eig'nem Wort, in ihrem eig'nen Leben
Und als ihr Leben. Nur das Volk wird bleiben —
Und alle Völker müssen zu ihm treten —
Das Volk, das Gott erkennt als ewig Leben,
Als Aller Leben und als Aller Tod.
Die Andern waren Kinder, die geträumt,
Und die mit Fingern an den Himmel schrieben.
Doch dieser wahre Gott wird nimmer fertig;
Er wird nur immer größer, näher, schöner
Und seliger, er sinkt in jedes Herz!
Und nie vergeht ein Herz, das Gott besitzt,
Und mit dem Gotte lebt das Volk und wird
Stets größer, schöner, seliger mit ihm."

Und wie der Dichter mit einer Apotheose des deutschen Volkes als des allgöttlichen beginnt, so schließt er mit einer Verherrlichung des Volkes überhaupt:

„Das so gescholtene „gemeine Volk",
Wie fühlt es göttlich und wie lebt es herzlich;
Nicht auszupreisen in Gelassenheit
Und Würde, ja voll allerhöchsten Werthes,
Den nimmermehr das menschliche Geschlecht
Je überbieten kann."

Der Vollklang reiner, menschenfreundlicher Gesinnung, die, von allen gesellschaftlichen Vorurtheilen frei, den äußeren Flitter verachtet und nur auf den inneren Kern sieht, die sich voll Liebe, Mitgefühl und Mitleid allen

Menschenwesen zuwendet, weht erquickend durch den Weltpriester, wie durch das Laienbrevier. In Bezug auf Liebe und Ehe geht indeß dieser orientalische Pantheismus nicht so weit, das gesonderte Asyl heimischer Laren zu zerstören und die Polygamie oder gar die Weibergemeinschaft zu predigen, was an und für sich dieser Allvergötterung nicht fern liegt. Im Gegentheile verherrlicht Schefer's Muse die Würde der Ehe und lehrt eine häusliche Moral, die sich nicht auf die üblichen Gemeinplätze gründet, sondern aus den Tiefen der menschlichen Natur geschöpft ist. Er behauptet, daß jedem Manne sein Weib einzig ist auf alle Zeit, jedem Weibe einzig ihr Mann auf alle Ewigkeit; alle anderen Männer, so schön und jung, reich und liebevoll sie sein mögen, doch dem Weibe unmögliche sind; ebenso alle anderen Weiber dem Manne. Er begründet dies auf den langjährigen Mitbesitz vom Leben, von Schmerzen und Freuden:

„Das Weib ist Vieles in den Wandlungen,
Es fordert viel das lange Leben durch.
Das Weib ist nicht ein Blitz, ein Blitz der Schönheit,
Ein Tag der Jugend, noch ein Frühling nur;
Es ist ein ganzes Erdenfest der Menschen."

Darauf begründet der Dichter nicht nur die eheliche Treue, sondern überhaupt die strenge Sittlichkeit, die sich vom flüchtigen Genusse abwendet:

„So wirst du streng die Jungfrau selbst verachten,
Die dir auf einen Tag gehören wollte,
Als wenn der Aepfelbaum die Blüthenzweige
In Besen dir nur borgte und die Sonne
Sich dir zum Nachtlicht."

Dennoch war Schefer weit entfernt von jener spiritualistischen Liebe ohne Lebensfreudigkeit, die auch nur ein mattes Nachtlicht ist. Bei Schefer war, umgekehrt wie bei Rückert, die Weisheitsernte dem Liebesfrühlinge vorausgegangen. Spät stand er in desto vollerer Blüthe, gewürzt mit allen Aromen orientalischer Sinnlichkeit, aufwuchernd in einer berauschenden Gluth und Pracht von Bildern, und der uralte Weisheitsbaum mit seinen in's All versenkten Wurzeln immer schattend über dem üppigen Bade der Lust! Unsere dichtenden Jünglinge gäben ein Königreich für eine neue Blüthe aus Amors ausgeplündertem Garten — umsonst,

die Rosen und Nachtigallen lachten sie aus und blühten und sangen in allen Versen, als die erbgesessenen Liebespriester des deutschen Parnasses. Das Herz schlug bis zur Verzweiflung den altbekannten Tact, und ein Gefühl sah dem anderen so ähnlich, wie aus den Augen geschnitten. Da trat ein greiser Dichter auf, und die Liebe in Bild, Gedanken und Empfindungen war unerschöpflich und neu, als hätte nie ein Poet von ihr gesungen; sie kam wie aus einer fremden Wunderwelt mit seltsamem Gefolge; Amor nahm tausend Masken an in phantasievollem Spiele, und wenn er sie abwarf, zeigte er immer das heitere, schalkhafte Lächeln, ein Lächeln voll Anmuth und Weisheit. Dies Phänomen einer originellen Liebespoesie erschien in „Hafis in Hellas" (1853) und dem „Koran der Liebe" (1855), zwei Dichtungen, um welche sich der zu früh verstorbene Max Waldau die größten Verdienste erworben, indem er sich hineinlebte in ihre seltsamen Rhythmen, ihre allzu wuchernden Ranken beschnitt und orakelhaft unverständliche Wendungen in rhythmischen Fluß und klarmelodische Gestaltung brachte.

„Hafis in Hellas" vereinigt das anakreontisch Spielende der althellenischen Liebespoesie mit der didaktischen Richtung und der Bilderpracht des Orients. Eine heitere, maßvolle Sinnlichkeit athmet uns aus jeder Zeile dieser erotischen Poesieen entgegen, eine Sinnlichkeit, welche nimmer der Mutter Weisheit entläuft. An der sentimentalen Liebespoesie der Abendländer, dem verhimmelnden Ausbrüten der Empfindungen, diesem ganzen Leben und Weben in einem unbestimmten, zerfließenden Aether des Gemüthes hat unser Hafis keinen Theil. Sein Gemüth kennt keine Zerrissenheit; es ist gesund, ganz, gediegen, sicher seines Besitzes, aller hohen Güter des Herzens und der Welt. Dieser Hafis läuft nicht blos in die Schenke und trommelt vergnügte Ghaselen auf den Tisch. Der heitere Adel hellenischer Cultur hat ihn gesittigt; und was er dem Oriente entnimmt, ist weniger seine oft derbe Genußsucht, als seine pantheistische Weisheit, in deren Bad auch der schalkhafte Eros untertaucht, um sich zu kräftigen. In dieser ganzen Lyrik ist wenig Subjectives; es ist ein Liebesevangelium voll objectiver Bedeutung, eine Moschee der Liebe voll goldener Sprüche für alle Gläubigen, ein Weltspiegel, in welchem Jeder sein eigenes Antlitz sehen soll. Die dichterische Form hat sich aus der dithyrambischen Breite „des Laienbreviers"

zusammengerafft. Die fünffüßigen Jamben haben den leichtgeschürzten, kurzfüßigen Trochäen oder auch den mächtig wogenden Anapästen das Feld geräumt, und wenn der Reim bisher den Offenbarungen unseres Weltpriesters ein Fremdling war, so klingt er jetzt, selten und verwundert, aber doch hin und wieder in die Dichtung hinein, und gerade den niedlichsten lyrischen Schooßhündchen sind Reimschellen angehängt. Wie leichtgeflügelt, wie reizend sind einige dieser kleinen Epigramme, Bienen vom Hymettos, schwebend durch den altclassischen Aether:

„Am Tage sind die Mädchen
Und Weiber kühler Marmor,
Des Abends weiße Schwäne,
Die früh zu Bett gern fliegen;
Des Nachts sind sie von Golde;
Am Morgen sind sie bleiern,
Den Leib herauszuheben."

Wie melodisch klingen andere, klar ausgestaltet in Form und Guß, lakonische Dithyramben:

„Alles schön ist in der Liebe,
In der Lieb' ist Alles süß.
Süß das Schauen, süß das Glühen,
Süß ist Wünschen, süß ist Hoffen,
Das Erwerben, das Erreichen,
Das Erinnern, o wie lächelnd,
Das Verlieren noch, wie rührend —
Aber über Alles selig
Ist das liebliche Verweigern!
Darin flammt das Unerreichte,
Schon noch himmlischer erreicht.
Alles süß ist in der Liebe,
In der Lieb' ist Alles schön!"

„Wonn' ist Wonne!
Sei's vom Bilde,
Sei's von Blumen,
Sei's vom Weibe,
Sei's von Sternen,
Sei's von Liebe —

Wonn' ist Wonne!
Wonn' ist immer
Unverfänglich
Herzbegeist'rung,
Unvergänglich
Schatz der Seele!"

In diesen kurzathmigen Rhythmen zwingt schon die Form zu melodischer Geschlossenheit. Die längeren Gedichte sind Parabeln, Allegorieen, von denen „Eros im Rosentempel" und „im Wochenbette" durch originelle Erfindung besonders ansprechen, oder Balladen, wie das schwunghafte „Mädchen von Sunem", an dessen Formenschönheit Max Waldau großen Antheil hat. Wenn man auch zugeben muß, daß manche Wendungen in diesen Liebeshymnen keck und paradox sind, manche Bilder gesucht und drollig — wie z. B. wenn der Dichter, allerdings in angemessener Stimmung, den Mond einen gelben Eidotter und die Engel Flederwische nennt — daß die Variationen über das eine Thema trotz unerschöpflicher Virtuosität ermüden, indem nirgends eine Dissonanz diese optimistische Harmonie stört, indem Eros blos als Heilspender und Freudebringer erscheint, und der Dichter keinen vergifteten Pfeil aus seinem Köcher hervorschauen läßt: so muß man doch diese seltene Fülle origineller Anschauungen bewundern, durch welche unsere Liebespoesie wahrhaft verjüngt ist, und läßt sich auf Augenblicke gern unter der Masse zugeworfener Rosen begraben. Denn sie sind alle frisch und thauig, und es ist keine darunter, die schon früher in Dichtervasen im trüben Wasser stand. Die Originalität der Schefer'schen Erotik besteht darin, daß nicht die Empfindung das Erste ist und dann nach einem Bilde greift, um sich zu schmücken, sondern daß Empfindung und Anschauung von Hause aus Eins sind, ein Ausfluß aus dem Allgeiste, von dem Eros kein Bote ist, sondern der selbst als Eros erscheint. Diese im Gemüthe empfundene Einheit alles Lebens, in welcher alle Unterschiede ausgelöscht sind, aber desto glänzender die wechselnden Farben der Erscheinung, ein träumerischer Regenbogen, über dem Abgrunde der einen dunkelen Substanz schweben, giebt den Schefer'schen Dichtungen bis in die leichtesten Liebesscherze hinein diese eigenthümliche Weihe und Tiefe und diesen erotischen Duft für Alle, welchen die pantheistische Weltanschauung fremd

ist. Sie allein ist der Grund des zauberischen Reichthumes an Bildern, die aber nur wie in einer laterna magica vorüberschweben, eines Reichthumes, der es indessen nicht vermag, uns darüber zu täuschen, daß die Armuth seine nothwendige Voraussetzung ist. Denn gegenüber der vielgestaltigen Welt des Abendlandes, welche mit dem Unterschiede Ernst macht, gegenüber dieser Fülle von Interessen, Verwickelungen, Leiden, ihrer historischen Entfaltung und energischen Thatkraft muß die träumerische Welt des quietistischen Orients, die alle Ranken an einem Spaliere in die Höhe zieht, arm und beschränkt erscheinen. In der That erregt der ewige Sonnenschein, durch den man in Schefer's Werken wandelt, zuletzt Ermüdung und Schwindel. Ein tiefblaues Dichterauge ist zum tiefblauen Himmel aufgeschlagen; aber der von keinem Hauche getrübte Spiegel des Alls blendet die Augen und befremdet die Gemüther, welche die Herbheit des Lebens erfahren und sich erquicken möchten am quallosen Abbilde der Qual, die sie geängstigt. Der „Koran der Liebe" ist eine Fortsetzung von Hafis in Hellas; denn diese Liebespoesie wuchert in unbegrenzten Varietäten. Auch hier begegnen wir schalkhaften Epigrammen, die oft fein und witzig zugespitzt sind, leichtfüßigen Dithyramben und ihrem Bajaderentanze, sinniger Weisheit in langaustönenden Distichen, erotischen Legenden und Parabeln. Das ganze Werk ist durchweht von jenem kindlichen Pathos der Bewunderung, welches das Horazische nil admirari verlacht, in schwunghafte Exclamationen über die Wunderwelt ausbricht bei'm Größten und Kleinsten und unerschöpflich ist im Preise des Weibes und des Kindes, der Braut und der Mutter. Selten sind niedlichere Amoretten geschnitzt, selten Schönheit und Liebe mit so concretem Schwunge verherrlicht worden. Die Form des Korans ist noch abgerundeter, als im Hafis in Hellas, die Reimesglocken, wohl oft von Freund Waldau gestimmt, klingen reiner und voller; dennoch fehlt es nicht an styllosen Arabesken, an unklar verwachsenen Blumen; ja oft tritt uns eine zweifellose Schiefheit und Häßlichkeit entgegen, denn der orientalische Pantheismus steht immer der Gefahr nahe, geschmacklos zu werden, Häßliches und Schönes zu vermischen, weil er ohne Sonderung, ohne ästhetische Reife ist. Der allumfassende Naturcultus verträgt sich ganz gut mit etwas Fetischdienst, und wo er das Ungeheure malen will, wird leicht die Fratze

daraus; aber auch die winzige Einzelnheit wird ein Frätzchen, wenn sie uns das All darstellen soll. Davon hält sich Schefer nicht ganz frei; die Grimassen seines Styles sind stets Grimassen seines Gedankens. Mindestens läutet er oft mit wunderlichen Glöckchen von seinen Glaubenspagoden. Dagegen stoßen wir wieder auf dichterische Blüthen von wunderbarer Schönheit und Tiefe der Empfindung:

Die Heimathlose.

„Ich zog mit meinem Knäbchen weit umher,
Ein Bleiben und ein Vaterland zu finden;
Vom Meer in's Land, vom Ufer über's Meer,
Doch überall erging mir's wie den Blinden.

Die Freuden flattern durch die Seele nur.
Wo ich die süßten Freuden einst genossen,
Da fand ich rings und in mir keine Spur —
Still stand das Haus im stillen Thal, verschlossen.

„Doch eine feste Heimath hat der Schmerz.
Du wirst die Fremde bald zur Heimath haben,
Dann steht die Sonne still, dir still das Herz —
Du darfst dein Liebstes nur da wo begraben."

So raunte mir der Geist, so zog mich's fort
Mit banger Sehnsucht und mit heißem Weinen;
Mich lockte — und mir graute jeder Ort —
Heut früh sah ich die Heimath mir erscheinen.

Sie ist ein kleines, blumenbuntes Grab;
D'rein haben sie mein Kind mir Nachts begraben.
Drei Handvoll Staub warf ich ihm „Ruh'" hinab;
Nur Blumen will ich von der Welt noch haben.

Bis auf die Klagen ist mir Alles aus,
Mir thaut kein Abend und mir glüht kein Morgen;
Die Mutter ist in ihrem Schmerz zu Haus,
Die große Welt liegt klein im Grab verborgen."

Ebenso prächtig ist: „Heiliges Heute":

„In der Vergangenheit Oede
Kann nicht die kleinste Spinne
Mehr ihr Netz aufhängen,
Kann kein Vogel sich setzen,
Keine Biene mehr surren.

In die Gefilde der Zukunft
Dringt kein schmetternder Blitzstrahl,
Hallt kein Krachen des Donners;
Nicht ein keimendes Saatkorn
Findet die Scholle zum Grünen.

Auf dem unendlichen Meerteich
Treibt ein schwimmendes Eiland,
Eine blühende Laube —
Drinnen, Geliebte, ruh'n wir
Unter verblühenden Rosen."

Eine Probe des Häßlich-Barocken giebt z. B. Suleika's Haut. Im „Koran der Liebe" tritt mit offener, unverblümter Kühnheit die Apotheose des Sinnlichen auf; die Sinnverketzerer werden angegriffen als Narren und Schänder des Heiligsten; der Glauben an die Schönheit wird als der alleinseligmachende Glauben gepriesen; verspottet werden die gläubigen Pilger, die um die Kaaba ziehen, um den Stein, weil er ein altes Ding ist und vom Monde herabgefallen:

„Was verehren Narren sollen,
Muß nur alt sein! O ihr Tollen,
Höret doch mein Wort vor allen:
Betet ihr zu alten Weibern
Als zu heil'gen Himmelsleibern —
Werd' ich mit nach Mekka wallen!"

Ueberall polemisirt der Dichter gegen „die erlogenen Donner alter Narren" und geißelt in einer dialogischen Schlußparabase jede Art von transscendenter Himmelei und überirdischer Engelhaftigkeit; kurz, die Polemik gegen den Spiritualismus, versteckt in der ganzen orientalischen Lyrik Schefer's, tritt hier, wie in den Schriften der jüngeren, westöstlichen Dichter, unverhüllt hervor.

Leopold Schefer hat außer diesen Dichtungen zahlreiche „Novellen" herausgegeben und auch nach dieser Seite hin eine glänzende Productivität bekundet. Der ersten Sammlung: „Novellen" (5 Bde. 1825—29) folgte bald eine zweite: „Neue Novellen" (4 Bde. 1831—35), dann „Lavabecher" (2 Bde. 1833) und „Kleine Romane" (5 Bde. 1837—39); später noch einzeln „Genevion von Toulouse" (1846) und die „Sibylle von Mantua" (1853). Schefer's Novellen sind

lyrisch-epische Dichtungen in Prosa und verdienen vollkommen, an dieser Stelle erwähnt zu werden. Erstaunt man schon über ihre Zahl und Fülle, so wird dies Erstaunen noch gesteigert, wenn man sich in den bunten Inhalt dieser aus allen Zonen uns entgegenblühenden narcotischen Flora von Ereignissen, dieser glühenden Farbenpracht von Schilderungen verliert. Man bewegt sich bald in China, bald in Canada, hier in Constantinopel, dort auf den griechischen Inseln, in Rom und Venedig, und wird überall durch ein ebenso glänzendes, wie treues Colorit überrascht. Ueberall treten uns Naturschilderungen von einem wunderbaren Reichthum an einzelnen Zügen entgegen, ein Reichthum, der nur von Adalbert Stifter erreicht wird; aber bei diesem ist die Natur in Ruhe, bei Schefer in Bewegung; bei Stifter ist sie nur ein Panorama, das uns umgiebt, bei Schefer ist sie das verwandte, beseelte All. Das pantheistische Versenken in die Natur brütet jene zauberische Fülle von Beobachtungen und Empfindungen aus, welche jede, auch die kleinste Gestalt mit einem Atome des Weltgeistes beseelen; eine lebendige Phantasie voll gewaltiger Kraft der Aneignung, durch genaue Studien fremder Länder und Sitten genährt, zaubert das Fernste in seinem eigensten Schmucke uns vor die Seele. Und es erscheint uns nicht fern, sondern nahe und verwandt, weil es aus demselben träumerischen Urgrunde des Alls emporblüht, wie die eigene Seele. Nicht minder reich, wie in dieser Pracht der Schilderung, erscheint Schefer's Phantasie in dem Reize der Erfindung, indem die Begebenheiten in seinen „Novellen" in der Regel den abenteuerlichsten Verlauf nehmen und durch die seltsamsten Verschlingungen überraschen, welche von einer nieverlegenen, mit vollen Händen ausstreuenden Phantasie Zeugniß geben. Und dennoch ist, wie in Schefer's „Gedichten", auch hier dieser Reichthum nur scheinbar. Die orientalisch-pantheistische Weltanschauung kann es einmal nicht dazu bringen, die einzelne Gestalt vom Urgrunde loszulösen und ihr ein vollkommen selbstständiges und freies Walten zu gönnen. Sie schwimmt entweder embryonisch in dem dunkelen Fruchtwasser des Mutter-Alls oder hängt wenigstens noch durch die Nabelschnur des Fatalismus mit ihm zusammen. Wo die freie That und die Selbstbestimmung des Geistes geleugnet oder verhüllt wird: da kann weder die Persönlichkeit in ihrer individuellen Durchbildung, noch die Handlung selbst ein tieferes Interesse erregen; da haben

wir es nur mit schwimmenden Wasserblumen und flatternden Lianen zu thun, nicht mit mächtigen Stämmen von eigenen Wurzeln und eigener Kraft. Erst die freie Persönlichkeit und ihre That schafft die vielgliedrige, vielgestaltige Welt, den wahren Reichthum des Geistes; die mystische Trunkenheit vom Allgeiste schafft ein phantastisches Uebermaß von Farben, die nur, ein scheinbarer Reichthum, den einzelnen Strahl umspielen, der diese Welt erhellt. Die Schefer'sche Novellistik hat von den Romantikern das Träumerische überkommen; wir sehen alle Gestalten, alle Begebenheiten wie im Opiumrausche; die wildesten Leidenschaften erhitzen uns nicht; die gräßlichsten Scenen erschrecken uns nicht; die tiefsten Empfindungen rühren uns nicht; es sind ja Alles verrauschende Träume der Weltseele, Bilder der großen Zauberlaterne, in die wir selber träumend starren. Dennoch unterscheidet sich Schefer's Poesie wesentlich von der romantischen, der die Form des Traumes für die absolute poetische Form galt und das Spiel mit dem Leben für die höchste Kunst. Ihm ist es Ernst mit seiner Welt, mit seinen Gestalten, mit den hohen Gütern des Gemüthes, deren dithyrambische Feier alle diese Schöpfungen durchtönt; er vertieft sich mit dem Ernste des Weltpriesters in die dunkelen Zusammenhänge des Alls und des Menschenschicksales, und mit dem Ernste des Anatomen in die Geheimnisse der Menschenseele, die er auf seinen Secirtisch legt. Schefer liebt das psychologische Problem, aber er behandelt es stets im fatalistischen Sinne. Der Optimismus seiner Lyrik hallt auch in seinen Novellen wieder, aber er nimmt sich oft höchst sonderbar aus, wenn er in die verworrensten Gräuel hineinpsalmodirt und die abenteuerlichste Entwickelung mit einem Lobgesange beschließt. Charakteristisch für diesen Standpunkt ist auch die Schefer'sche Erzählungsweise, welche die Begebenheiten wie ein Knäuel Garn abwickelt und dabei oft die Faden verwirrt, aber trotz der ungeheuerlichsten Ereignisse nie vermag, eine bestimmte Spannung hervorzubringen und das Interesse zu fesseln. Die Motive der Handlungen sind alle so versteckt, daß man sie oft mit Mühe aufsucht, oder so verzwickt, daß man sie mit Mühe versteht. Dies Unentwickelte und Ungegliederte im Fortgange der Handlung und im stets vollwogenden, oft rhythmisch austönenden Style, der bisweilen zu lyrischem Schwunge und seltener Schönheit aufblüht, bisweilen sich in tiefen oder drolligen Reflexionen ergeht, hängt wesentlich

mit dieser pantheistischen Mystik zusammen, welche das Brüten über dem Weltenei der Pflege der ausgekrochenen Küchlein vorzieht. Man hat Schefer oft mit Jean Paul verglichen. In der That scheinen die poetisch-schwunghafte, oft dithyrambisch-geniale Prosa, die üppige Schwelgerei eines reichen Gemüthes, der sentenziöse Anflug, die humoristische Extravaganz, selbst die Unfähigkeit Beider, ein Interesse an ihren Charakteren und der Handlung zu erwecken, schlagende Vergleichungspunkte zu bieten. Dennoch sind alle diese Aehnlichkeiten oberflächlich. Jean Paul's ethische Weltanschauung voll sittlicher Hebel ist der Schefer's geradezu entgegengesetzt. Bei Jean Paul ist offenbarer Mangel an dichterischer Erfindung, an Ereignissen, an Begebenheiten; Schefer überschüttet uns mit dem allen, und dennoch bleiben wir hier so kalt wie dort gegen den Fortgang der Handlung.

Wir können in die Fülle der Schefer'schen Novellen nur hineingreifen, um einzelne Typen der verschiedenen Richtungen vorzuführen, nach denen sie sich classificiren lassen. Das großartige Naturbild, das uns die Natur in aller Pracht der Zerstörung zeigt, ist durch „den Waldbrand" vertreten, und zwar in so glänzender Weise, daß die deutsche Literatur kaum etwas Aehnliches aufzuweisen hat, was Majestät und Pracht der Schilderung betrifft. Zugleich werden wir in jene angstvolle Stimmung versetzt, in welcher der Mensch vor der übergreifenden Naturgewalt erzittert. Dieser bange Cultus der Kräfte des Alls, welche den Einzelnen vernichten, stört den Schefer'schen Optimismus nicht, für den Tod und Leben gleichen Werth hat. Ein träumerisches Hineinstarren in den großen, seligen Tod gehört ja zum Kerne seiner Weisheit. Wie hier die Angst vor der zerstörenden Naturgewalt, so ist im „Zwerg" der Schwindel im unbegrenzten Raume mit ergreifender Meisterschaft dargestellt. Eine Nacht auf dem Kreuze der Sanct Petri-Kirche zu schildern, dazu hatte Schefer's Phantasie alle Farben zur Hand. Es ist dies nicht eine einfache, sondern eine raffinirte Erhabenheit, welcher im Schwindel und Wirbel alles Irdische zerfließt, welcher sich das eigene Leben wie ein Atom in das Universum aufzulösen droht. Tod und Leben verschwimmen wiederum, und kein finsteres, ein dithyrambisches memento mori wird von der zwischen namenloser Angst und namenlosem Entzücken schwebenden Seele hinausgejauchzt in die Unendlichkeit! Den zweiten Kreis der No-

vellen bilden diejenigen, in denen die Volkssitte in den Vordergrund tritt. Auch in der Volkssitte ist eine dunkele Naturgewalt lebendig; sie ist gleichsam ein Triumph des menschgewordenen Naturgeistes über die abstracten Mächte des Rechtes und der Sittlichkeit, die sich prismatisch bunt in den verschiedensten Farben brechen, sodaß hier für heilig gilt, was dort ein Verbrechen ist, und umgekehrt. Hier wendet sich die feine Ironie gegen unbedingte Moralgebote, und Gut und Bös werden solange geschwungen, wie ein Farbenrad, bis sie nur eine Farbe bilden. So kommt auch hier die optimistische Harmonie zum Vorscheine. „Der Unsterblichkeitstrank“ ist eine auf diesen pantheistischen Goldgrund mit bizarren Arabesken hingemalte Schilderung des chinesischen Lebens. In der „Perserin“, die auch in diesen Kreis gehört, ist das türkische Leben auf den griechischen Inseln, die Collision zwischen den christlichen und muselmännischen Moralgeboten mit Byron'scher Farbenpracht geschildert; ähnlich im „Sclavenhändler“ und einigen anderen Novellen. Die dritte Novellengruppe wird durch eine feine, psychologische Anatomie charakterisirt, mit welcher der Dichter Herzensneigungen und sittliche Verhältnisse behandelt. „Die Künstlerehe“ gehört in diesen Kreis. Feine Beobachtungen und Bemerkungen, besonders über die weibliche Natur, zeichnen sie ebenso aus, wie das Streben, die sittliche Zurechnung unter der Macht der Verhältnisse und der dunkelen Naturgewalt zu verschleiern. In anderen Novellen waltet wiederum der Fatalismus; mit sonderbaren Verwickelungen, mit Blutschande und Brudermord in „Lenore di San Sepulcro.“ Ein mehr metaphysisches Problem, von Schefer freilich auf den Naturzusammenhang zurückgeführt, erläutert „die Erbsünde“. Barocke Sprünge des Humors in Anlage und Durchführung finden sich in der „Lebensversicherung“, im „Bauchredner“ u. a., während die träumerische Gemüthswelt, die einen bis zur Unklarheit visionairen Schein über alle Ereignisse ausgießt, in der „Osternacht“ unter Schrecken der Natur und Verbrechen der Menschen ihre einsamen Erbauungsstunden hält. Einen noch bedeutenderen Anlauf nimmt Schefer in der „Sibylle von Mantua“, seiner letzten Novelle, einer allegorischen, schwunghaften Darstellung der in ihrer Liebe getäuschten, geistig gefesselten und zum Irrsinne getriebenen Menschheit und ihres heißen Erlösungsdranges. Die Form dieser „Novelle“ ist barock; den Gestalten fehlt es

an plastischer Sicherheit; die Handlung selbst ist mehr ineinandergeträumt, als mit festen Bindegliedern dichterisch zusammengeschlossen. Dennoch sind viele höchst geistreiche Einfälle und eine brillante Polemik gegen das moderne Conventikelwesen in der Novelle enthalten, und es durchweht sie ein solcher Lebensgeist aus der Tiefe, daß man trotz der haltlosen, springenden Form sich mächtig angezogen fühlt.

Die polemische Seite der orientalischen Geistesrichtung, die Leopold Schefer versteckte, wie ein Schwert unter Rosen, kehrte mit aller Schärfe Georg Friedrich Daumer aus Nürnberg (geb. 1800) hervor, der trotz seiner Feindlichkeit gegen die christliche Weltanschauung gegenüber dem modernen Anthropologismus und Kriticismus eine selbstständige Stellung behauptete. Auch Daumer ist durchdrungen vom pantheistischen Geiste des Orients; er hat in den heiteren Cultus der Sinne, der Natur und der Liebe einen sinnigen Madonnencultus mit aufgenommen, der durch alle seine Werke hindurchtönt, und dessen Hymnen er zuerst unter dem Namen Eusebius Emmeran in der „Glorie der heiligen Jungfrau Maria" (1841) anstimmte. Die Verherrlichung des Weibes als des göttlichsten Naturwunders wird von Daumer mit solennem Gedankenpompe im Hauptschiffe seines neuen Glaubensdomes celebrirt, während er in einer kleinen Seitenkapelle die Bettina als moderne Madonna verehrt. Daumer ist ein erbitterter Gegner der abstracten, spiritualistischen Moral „der Menschenopfer"; als Motto seiner Schriften könnte man den Goethe'schen Spruch aus „der Braut von Corinth" voranstellen:

„Opfer fallen hier,
Weder Lamm noch Stier,
Aber Menschenopfer unerhört."

Daumer läßt sich weder auf eine Kritik des christlichen Dogmas, wie Strauß und Feuerbach, noch auf eine Kritik der biblischen Geschichte, wie Strauß und Bruno Bauer, ein; er sucht den Zusammenhang der christlichen Religion mit düsteren altjüdischen Traditionen nachzuweisen („der Feuer- und Molochdienst der Hebräer", 1842); er wühlt in den historischen Criminalacten des Christenthumes, um blutige und barbarische Antecedentien zu entdecken, welche seine menschenfeindliche Tendenz in das klarste Licht stellen sollten; er ist ein Archivar und Anti-

quar alter historischer Traditionen, die er in seinem Sinne verwerthet („Die Geheimnisse des christlichen Alterthums", 2 Bde. 1847). Neben diesem mehr negativen Wirken, welches dem Spiritualismus den Heiligenschein vom Haupte zu reißen und seine Grundvesten zu unterminiren sucht, geht die positive Befruchtung der Daumer'schen Poesie aus der orientalischen Allgottesfeier und ihrem sensualistischen Cultus. Hierhin gehören die „Liederblüthen des Hafis" (2 Sammlungen 1846—51), „Mahomet" (1848) und die „Religion des neuen Weltalters" (3 Bde. 1850). Die Nachdichtungen des Hafis, des weltberühmten Mohammed Schemseddin, der Sonne des Glaubens, athmen in freien Variationen den Geist des Originals, von welchem Daumer selbst in der Vorrede sagt: „Hafis erscheint hier als der geschworene Feind aller Pfaffen, Mönche, Mystiker und Schulpedanten, einer Klasse von Menschen also, deren Zunftgenosse und College er selber ist, zu der er aber innerlich den totalsten Gegensatz bildet; er offenbart eine so unendliche Fessellosigkeit nach jener Seite hin und eine so reine, ungetrübte, göttliche Seligkeit und Sicherheit in sich selbst, er entwickelt eine so herrliche, heitere, objective Weltanschauung und ist zugleich so außerordentlich geistreich in Ausdruck und Form, daß man wohl sagen kann, Niemand in der Welt habe das tiefwurzelnde Uebel einer abstracten und negativen Denkart, sowie sie in Orient und Occident ihre leidigen Repräsentationen hat und ihren lebensfeindlichen Einfluß übt, vollständiger überwunden und den entgegengesetzten Standpunkt ingeniöser vertreten und verfochten, als dieser mit wunderbarer Umkehrung des gewöhnlichen Laufes der Dinge statt im Lenze des Lebens in dessen Winter erblühende und in glänzender Jugend des Geistes dastehende Dichtergreis." Die Form der Daumer'schen Nachdichtungen ist klar, graziös und melodisch und läßt die heitere Weltlust dieser tendenziösen Wein- und Liebeslieder zu voller Geltung kommen. In den heiteren Klang der Gläser tönt stets ein dumpfes Pereat hinein, ein Ausfluß des verhaltenen Grolles:

„Bringe mir den Stein der Weisen,
Bringe mir den Becher Dschemschids,
Mir den Spiegel Alexanders
Und das Siegel Salomonis,
Bringe mir mit einem Worte,

Bring', o Schenke, bringe Wein!
Wein, daß ich die Kutte wasche,
Die befleckte von des Hochmuths
Und des Hasses schwarzem Makel;
Wein, daß ich das Garn des Unsinns,
Welches über Welt und Leben
Pfäffischer Betrug gebreitet,
Mit gestärktem Arm zerreiße;
Wein, daß ich die Welt erob're;
Wein, daß ich den Himmel stürme;
Wein, daß ich mit einem Sprunge
Ueber beide Welten setze;
Bring', o Schenke, bringe Wein!"

Die pantheistische Weisheit Rückert's und Schefer's beschränkt sich hier auf einzelne Lehren des Lebensgenusses und auf die Polemik gegen jede weltfeindliche Tendenz und Anschauung. Das sind die Dornen der „Rosen von Schiras," deren Duft sonst von berauschender Lieblichkeit ist. Mit entschiedener Hinneigung zum Islamismus, dessen Moralprincip von Daumer über das christliche gestellt wird, hat er in „Mahomet" das Marmorbild des Propheten gemeißelt und mit zahlreichen poetischen Reliefs geschmückt. Die orientalische Welt wurde gegen die christliche Ascese in das Feld gerufen, und ihr geistiger Führer durfte auf diesem Schlachtfelde nicht fehlen. Nach der Ehrenrettung des Muhamedanismus versuchte Daumer, eine „Religion des neuen Weltalters" zu begründen, indem er die Offenbarungen unserer größten Dichter und Denker unter bestimmte Gesichtspunkte religiöser Anschauung brachte und ihren aphoristischen Aussprüchen die Würde von Glaubensartikeln gab. So entstand eine tendenziöse Anthologie, ein moderner Koran, dessen Bedeutung keineswegs zu unterschätzen ist. Denn da unsere Dichter und Denker in mustergültiger Weise das Bewußtsein der Nation und der Zeit aussprechen und für ihre Anschauung der höchsten und tiefsten Dinge maaßgebend sind: so ist in ihren Werken ohne Frage der Kern einer neuen Religion oder mindestens einer neuen Auffassung der alten enthalten, welche mit der modernen Bildung auf gleicher Höhe steht. Der Versuch einer Auswahl und Anordnung poetischer Sprüche unserer großen Ge-

nien von diesem Gesichtspunkte aus, eine Sammlung alles dessen, was sie besonders über Gott, Natur und das Weib gedacht und empfunden, in der das Verwandte aus verschiedenem Munde schön und treffend zusammenklingt und der gemeinsame Grundzug des modernen Geistes sich auch bei dem verschiedenartigsten Tone der einzelnen Orakel nicht verleugnet, überrascht gerade durch das Band der Einheit, durch die kaum erwartete Harmonie, in welcher sich in Bezug auf die höchsten Güter der Menschheit unsere großen Geister begegnen. Ein von aller Mystik freier Cultus der Natur und des Geistes und eine auf ihn begründete, echt menschliche Sittlichkeit bilden den Kern der „neuen Daumer'schen Religion", zu welcher Goethe und Bettina die meisten Bausteine zusammentrugen. Daumer ist gleichsam der Evangelist dieser modernen Religionsstifter, der ihre Urkunden kapitelweise sammelt und im Stillen frohlockt, daß die Töne einer sinnlich-lebendigen Weisheit so mächtig und voll in den Werken unserer Classiker erklingen, während der Scherbenberg des Spiritualismus mit den Trümmern aller ascetischen Weihgefäße unbeachtet vermodert. Der Daumer'sche Cultus des Weibes suchte in den „Frauenbildern" (3 Bde. 1853) eine individuelle Färbung zu gewinnen. Der Dichter führt uns in eine Gemäldegallerie weiblicher Portraits mit lyrischen Unterschriften, ein Salon, der sich vom Pariser Salon Heine's durch größere Würde, Feinheit und Grazie unterscheidet. Den meisten Versen ist Schmelz und Melodie nicht abzusprechen; diese Liebespoesie hat Adel und seelenvolle Bewegung und wird niemals bacchantisch in ihren Licenzen, aber die Gestalten schaffende Kraft des Dichters ist nicht groß genug, um die Varietäten dieser Schönheitsflora trotz des Farbenreichthumes der verführerischen Locken und Augen unserem inneren Auge anschaulich zu machen. So lesen wir antheillos die Namen dieser weiblichen Kalenderheiligen, die trotz alles süßduftenden lyrischen Weihrauches und der rhythmischen Harmonieen unsere Seele nicht rühren.

Neben dem Pantheismus Rückert's und Schefer's und dem Sensualismus Daumer's konnte auch die descriptive Lyrik am poetischen Brunnen des Orients schöpfen, ohne in die Tiefe seiner Weltanschauung herabzusteigen, zufrieden mit dem eigenthümlichen Reize, den die Pracht des Colorits, den Natur und Volkssitte ausübt.

„Von der Wüste starrem Sande,
Wie zum Schutze rings umglüht,
In des Weihrauchs Vaterlande
Reicher Dichtung Blume blüht.

Dort, wo die Oasen grünen,
Inseln in dem heißen Meer,
Unter freien Beduinen
Haucht sie milden Duft umher.

Dort, wo Tod aus Liebestreue
Herrlich ehrt, wie Schlachtentod,
Wo in ewig heit'rer Bläue
Sich verjüngt das Morgenroth.

Hin in's Weite laßt uns jagen,
Lagern uns bei'm heitern Mahl,
Mit dem muth'gen Räuber schlagen,
Gastlich ruh'n im Quellenthal.

Und wenn Palmen uns umragen,
Und wenn Myrrhen uns umblüh'n,
Singen wir von kühnem Wagen
Und von heißer Liebe Glüh'n."

Mit dieser lyrischen Ouverture leitet Heinrich Stieglitz aus Arolsen (1803—1849), der Gatte jener Charlotte, welche sich 1834 selbst tödtete, um dem Talente ihres Mannes in dieser gewaltsamen Weise einen erhöhten Aufschwung zu geben, seine „Bilder des Orients" (3 Bde. 1831) ein. In Heinrich Stieglitz pulsirt von Hause aus eine feurige, dichterische Ader; ein lebendiger rhythmischer Schwung trägt seine Gedanken und Bilder; aber eine dithyrambische Zerstossenheit beeinträchtigt ihre Wirkungen. Es fehlt ihm die echte Tiefe des Geistes und seiner Poesie der energische Zusammenhalt. Sie stürmt bacchantisch hinaus in's Weite; eine innere Unruhe treibt sie in den Orient; sie will sich selbst entfliehen und giebt sich ganz hin an die Fülle der äußeren Erscheinungswelt; aber eine echte Dichternatur gebiert die Welt aus der eigenen Tiefe wieder. Die Weltanschauung von Stieglitz ist durchaus nicht orientalisch; in ihm ist Alles Kampf, Bewegung, Fortschritt, jungdeutscher Entwickelungsdrang. In den „Stimmen der Zeit" (1834) tönt in vollklingenden Strophen voll rhythmischer Kunst, aus antiken und

modernen Stoffen heraus ein Freiheitssinn, der sich an der Bewegung und Gährung der Zeit erfreut und die Mythen des Alterthumes, den christlichen Glauben und die weltgeschichtlichen Thaten der Neuzeit in diesem Sinne deutet. Mächtig ertönt der Posaruf nach „Freiheit des Gedankens, des Wortes;“ Alexander der Große und der große Friedrich werden heraufbeschworen, ihn zu verbürgen, und mit bitterem Mißmuthe und Hohne geißelt der Dichter die Gegner der freien Bewegung. Diesen Kampf der alten und neuen Zeit schildert Stieglitz in der lyrischen Tragödie: „Dionysosfest“ (1836), welche in mancherlei dialogischen und rhythmischen Variationen die Werdelust, den Schöpfungsdrang und den Sieg eines neuhereinbrechenden, heiteren Lebenscultus feiert. Der Adel und Schwung dichterischer Begeisterung durchweht die Jubelhymnen der Bacchanten und des Dionysos heilkündende Lebensweisheit; aber sieht man genauer nach, so entdeckt man bald, daß es nur zwei bis drei Gedanken sind, welche in der farbenreichsten Einkleidung immer wiederkehren, daß sie der Dichter nicht innerlich zu vertiefen und nicht dramatisch auszuarbeiten verstand. Das ganze Werk ist ein Disputatorium zwischen Lykurgos und Dionysos, zwischen der alten und neuen Weltanschauung, durchwirkt mit dem häufigen Evoë! des Thyrsusschwingenden Chores. Dem Feuer, dem Schwunge dieses Dichters fehlt es an dem rechten Gedankenstoffe; er ernährt ihre Flamme nur mit wenigen dürren Stichwörtern und allgemeinen Begriffen. Die Sehnsucht nach concreter Färbung trieb ihn in den Orient, dessen unbewegte Weisheit zu seinem unruhigen Drange im augenscheinlichsten Widerspruche stand. Er sucht dort keine Brahmanensprüche, kein Laienbrevier, nur bunte Bilder im poetischen Dufte der Ferne. Er sattelt sein arabisch Roß, schweift in den Wüsten umher, lebt im Nomadenzelte und lauscht der Erzählung der Zeltgenossen, aus der er Balladen und Tragödieen schafft, bilderreich, farbenprächtig, melodisch, aber ohne originellen geistigen Nerv. Einen ähnlichen Ton schlug der freisinnige, edle Graf Alexander von Württemberg in seinen „Liedern des Sturmes“ an, — eine descriptive Naturpoesie, die in Freiligrath ihre höchste Vollendung erreichte. Bei diesem concreten Eingehen auf den Orient fingen die Dichter allmählich an, sich in seine Länder zu theilen. Der Eine tauchte sich in die Fluthen des Ganges, der Andere pflückte die Rosen von Schiras, die bald in allen dichterischen Vasen standen, denn jeder junge

Poet räusperte sich in Ghaselen, und jeder alte plauderte in Makamen; ein Dritter pilgerte durch die arabische Wüste, ein poetischer Kameelritt, dem bald alle erquickenden Wasserschläuche auszugehen drohten. Bei dieser Theilung des Orients behielt sich ein junger Dichter von feinem Sinne und geschmackvoller Eleganz jenes völkerreiche Gebirge vor, dessen kräftige Bewohner den Geist des Ostens und Westens in sich zu vereinigen schienen, deren erfreuliche Heldenkraft, welche die Burg der Freiheit in jahrelangem Kampfe vertheidigte, ihnen die Sympathieen des Abendlandes dauernd zugewendet. Mehr als Abd el Kader und die Kabylen des Atlas in ihrem Kampfe gegen die französische Civilisation war Schamyl und seine Adechen und ihr nationaler Krieg gegen die russische Herrschaft in Europa volksthümlich geworden. Während in Tiflis, der Hauptstadt des prächtigen Georgiens, von Mirza-Schaffy's Lippen die Lehren jener orientalischen, heiteren Lebensweisheit und unerschütterlichen Gemüthsruhe strömten, entbrannte auf den Höhen und Thälern des riesigen Bergwalles bis an das Gestade des schwarzen Meeres hin ein an edelen und großen Zügen reicher, unermüdlicher Kampf. Es war der Orient zugleich in seiner Ruhe und Bewegung. Dazu dies ebenso üppige, wie erhabene Naturpanorama! Es schien hier die Heimath der echten west-östlichen Poesie zu sein, und so war es kein Wunder, daß ein Dichter von solchem ausgeprägten Sinne für die Eigenthümlichkeit des Natur- und Volkslebens, wie Friedrich Martin Bodenstedt (geb. 1819), sich mit seiner ganzen Poesie im Kaukasus ansiedelte, einer Poesie, die zahlreiche lyrische und epische Blüthen trieb, die aber ein spätgeborenes Kind ethnographischer Studien ist. Eine solche Beschränkung auf eine „Spezialität", wie sie sich bei Bodenstedt ausprägt, gehört in Deutschland zu den Seltenheiten; und doch ist ein so begrenztes Wirken um so fruchtbringender. Bodenstedt hat lange in Moskau und Tiflis gelebt, mit dem Studium der slavischen und orientalischen Sprachen beschäftigt. „Die Völker des Kaukasus" (1848) und „Tausend und ein Tag im Orient" (2 Bde. 1850) waren neben einigen anderen geographischen Werken die Früchte seines Aufenthaltes in Georgien und seiner Reise im Kaukasus. In der letzten Schrift werden wir vom Dichter bei Mirza-Schaffy, dem Philosophen von Tiflis, eingeführt, der uns seine an Hafis anklingenden Weisheitslehren mit vieler Grazie offenbart. Diese

„Gedichte des Mirza-Schaffy" (1851) gab Bodenstedt gesondert heraus; sie begründeten seinen Dichterruf. Denn er handhabte die Form mit seltener Anmuth, mit einschmeichelnder Gewandtheit; unwillkürlich prägten sich diese Rhythmen dem Ohre ein; selbst in den Nachdichtungen von Hafis hatte die Weisheit des heiteren Lebensgenusses nicht einen so naiven Ausdruck gefunden. So verlockend perlte der Schaum in dem westöstlichen Lebenskelche; ein leiser humoristischer Anflug nahm dem Cultus der Liebe, der Schönheit und des Weines die dithyrambische Feierlichkeit und machte ihn heimisch in jedem traulichen Kreise. Der Orient commerschirte und stieß an mit dem Occidente, und bei dem hellen Gläserklange fühlte man nur die heitere Freude, ein Mensch zu sein. In den „Gedichten" (1853) suchte sich Bodenstedt ganz von der Anlehnung an die orientalische Poesie zu emancipiren. Sie enthalten einzelne prächtige Naturbilder und vortreffliche Schilderungen, auch Didaktisches von Werth; aber im Ganzen überwiegt die formelle Seite, die Fertigkeit der Aneignung, die Sicherheit technischer Begabung. Alle diese Klänge gemahnen uns freundlich, aber oft bekannt; kein origineller Dichtergenius schlägt in diesen Poesieen sein großes, feuriges Auge auf; aber ein liebenswürdiges Talent ordnet die Blumen sinnig zum Kranze, führt uns mit feiner Deutung durch Natur und Menschenwelt, und eine männliche, freie Gesinnung adelt die meist correcte Form, die bald an Byron und Puschkin, bald an die östliche Dichtweise anklingt. Dasselbe gilt von seiner umfangreichen poetischen Erzählung: „Ada, die Lesghierin" (1853), welche vortrefflich colorirte Bilderbogen aus dem Kaukasus an einen epischen Faden reiht. Trotz aller Schönheiten im Einzelnen, besonders nach der pittoresken Seite hin, trotz aller Fülle der überall ausgestreuten Gnomen, dieser klaren, anmuthigen, aber in Wiederholungen schwelgenden Weisheit, trotz der kräftigen Einfachheit der einzelnen Kampf- und Sittenschilderungen kann Ada nicht für ein exotisches Volksepos gelten; denn dazu fehlen ihr die großen Gesichtspunkte, die majestätische Entfaltung der Massen und eine markig hervortretende Plastik. Wohl sind die Volkssitten mit Treue und eingehender Genauigkeit geschildert; auch hat der Styl der Dichtung fast durchweg Adel und Simplicität, wenn auch die Form durch den willkürlichen Wechsel gereimter und ungereimter Trochäen ihre Einheit stört; aber das novellistische Element drängt sich mit

stark subjectiver Färbung so vor, daß wir nicht den Eindruck einer imponirenden Totalität erhalten, sondern den eines in Fragmente zersplitterten Romanzencyclus. Die Schilderung des Bajaderentanzes von Baku, Schamyl's und seiner Begleiter und viele andere glänzende Episoden sprechen für das Talent des Dichters, Bilder, Gedanken und Verse malerisch zu gruppiren, ein Talent, mit welchem seine Fähigkeit, Charaktere innerlich lebendig zu machen und die Handlung durch überzeugende Motive in spannender Weise fortzuführen, nicht Schritt hält. Neuerdings hat Bodenstedt, durch den kunstsinnigen König von Baiern nach München berufen, Puschkin's Werke in einer meisterhaften Neudichtung (2 Bde. 1854) der deutschen Nation angeeignet; ein Verdienst, welches dadurch nicht geschmälert wird, daß der berühmteste russische Dichter keineswegs auf einem Niveau mit unseren großen Dichtergenien steht, ja nicht einmal mit dem geistesverwandten Byron, sondern in seinem Hauptepos: „Eugen Onägin", einer gereimten Novelle, in welcher die Russen ihre Faustiade feiern, nur die jungdeutsche Blasirtheit in Verse bringt und in einer unerfreulichen Mischung von Hypercultur und Barbarei der russischen Nation einen von ihr selbst anerkannten Spiegel vorhält.

Der Einfluß der orientalischen Poesie auf die didaktische Dichtung war in Deutschland so überwältigend, daß Alles, was einen lehrhaften Charakter hatte, wie durch inneren Zwang zu diesen Formen flüchtete. Auch die Liebespoesie glaubte der Trivialität entnommen zu sein, wenn sie ihre Empfindungen in der ihnen durchaus ungünstigen Form der Ghaselen und ihrer bis zur Ermüdung wiederkehrenden Endreime aussprach. Wir können in den Ghaselen und Makamen nur Vers- oder Reimstudien finden; einen nachhaltigen Einfluß werden sie nicht auszuüben im Stande sein. Nur für gewisse Arten der didaktischen Dichtung, welche einen einzelnen Lehrsatz durch eine Menge von Fällen illustriren und durch den wiederkehrenden Reim immer wieder auf ihn zurückweisen, mögen die Ghaselen am Platze sein. Wie wenig sich unsere moderne Didaktik dem Rückert'schen und Schefer'schen Vorbilde zu entziehen vermochte, das bewies eine zahlreiche Menge moderner Spruchsammlungen, in denen allen diese Geschwätzigkeit und Beschaulichkeit des Orients vorherrscht. Der zu früh verstorbene Eduard Boas flocht in den „Sprüchen und Liedern eines nordischen Brahminen" (1842) indische

Weisheitsblumen mit ägyptischen, griechischen, persischen Legendenblüthen zum Kranze; Ludwig Wihl ließ „westöstliche Schwalben" (1847) flattern. In neuester Zeit hat Julius Hammer sich durch zwei Gedichtsammlungen: „Schau' um dich und schau' in dich" (1851) und „Zu allen guten Stunden" (1854) bei dem Publicum beliebt gemacht, indem er die orientalische Lebensweisheit auf den modernen Gesellschaftshorizont visirt und in anmuthig plaudernden Makamen voll liebenswürdiger Gemüthlichkeit die Güter des Herzens und des Lebens preist, die jedem einfachen Sinne nahestehen. Auch in diesen Dichtungen herrscht das Beschauliche und Erbauliche vor; auch sie erinnern an Rückert und Schefer; aber die Form ist frei von sclavischer Nachahmung, und der thatkräftige Geist des Abendlandes bricht oft in energischen Rhythmen durch und preist jene höhere, aus dem Kampfe geborene Sittlichkeit, welche der Orient nicht kennt.

Dritter Abschnitt.

Die österreichische Lyrik:

Joseph Christian Freiherr von Zedlitz — Anastasius Grün — Nicolaus Lenau — Carl Beck — Moritz Hartmann — Alfred Meißner. Naive und humoristische Lyriker.

Wie das schöne, poesiereiche Schwaben wurde auch Oesterreich die Heimath einer Lyrik, die nicht blos ein provinzielles Gepräge trug, sondern eine bestimmte Entwickelungsstufe der deutschen Lyrik überhaupt vertrat. Der allgemeine Reformdrang, der seit 1830 die ganze deutsche Nation ergriffen, hatte auch in Oesterreich, besonders unter der Aristokratie, Proselyten gemacht; begabte Dichtergeister waren von ihm erfüllt; eine schönere Zukunft dämmerte in unbestimmten Umrissen vor ihrer Seele auf. Diese geistige Morgendämmerung, am Himmel das Frühroth, im Herzen die Träume der Nacht und die Gestalten der Erde in zweifelhafter Beleuchtung, war das Lebenselement jener österreichischen Lyrik, die es zu einer nationalen Bedeutung brachte. Alle diese Dichter waren Dämmerungsfalter, die sich am köstlichen Frühthaue des Geistes erquickten, um halberschlossene Blumen flatterten, aber nicht wagten, den geöffneten Kelch am hellen Tage zu küssen. Die Magie der geistigen Frühe umschwebt

diese duftigen und funkelnden Schöpfungen, in denen die Farbe die Gestalt überwiegt. Der Genius, der sich zu weit vorwagte im skeptischen Dämmerungsfluge, kämpfte vergebens mit den Strahlen der Sonne. Die schwäbische Dichterschule hatte das Mittelalter verherrlicht; alle diese österreichischen Dichter sind Söhne der neuen Zeit. Die orientalische Lyrik hatte eine beschauliche Weisheit gelehrt; diese Dichter sind thatkräftige und freiheitsdurstige Söhne des Abendlandes. Die Sonne der neuen Weltgeschichte strahlt ihnen — und wäre es, wie bei Zedlitz, die Sonne von Marengo. Ob Napoleon oder Radetzky, die Helden von Polen oder Hellas — es sind Gestalten der Neuzeit, die uns in ihren Dichtungen begegnen. Doch nur selten begrüßen wir das bestimmte geschichtliche Bild, die ausgeprägte Gestalt; es ist eine Welt von Ahnungen, die sich uns in traumhafter Beleuchtung erschließt. Der feurigen Sehnsucht wird Alles zum Symbole; in angstvoller Hast reiht sie Bild an Bild, um klarer zu machen, was ihr im Herzen lebt; aber ihre eigene Unbestimmtheit läßt sich unter keinem Bilderluxus verstecken. Wir haben hier die Vorläufer der politischen Lyrik vor uns, welche dieser Sehnsucht in Bezug auf Formen des Staates und Fragen der Gegenwart einen bestimmten Ausdruck gab. Die österreichische Lyrik war in ihrem geistigen Grunde tiefer; denn in ihren traumhaften Umrissen spiegelte sich der ganze Kampf der alten und neuen Zeit, zwar nicht klar hingestellt in Postulaten des Verstandes, aber mit Andacht und Inbrunst, mit der ganzen Wonne dichterischer Empfängniß vom tiefen, begeisterten Gemüthe erfaßt. Auch Meißner und Hartmann, welche nicht Vorläufer der politischen Lyrik sind, sondern ihre Nachblüthe bezeichnen, halten sich von concreten politischen Problemen fern und sind, wie Grün und Lenau, mehr Hohepriester einer socialen Reform, einer aus dem Gemüthe herausgeborenen Weltbeglückung und Menschheitserlösung, als dichterische Volkstribunen mit bestimmter Forderung. Neben diesen Propheten der Dämmerung und ihren geheimnißvollen Erregungen und Visionen nimmt aber in Oesterreich die Lyrik der Masse ihren ungestörten Fortgang und spiegelt die breite Basis des nationalen Lebens, die nicht, wie seine geistigen Spitzen, vom Frührothe berührt wird. Hier begegnen wir allen möglichen jovialen und trivialen Herzensergießungen, einer bunten Bilderschau, die Alles ohne Unterschied in den poetischen Guckkasten aufnimmt und

zur Drehorgel Balladen singt, sentimentalen, melancholischen, wollüstig-üppigen Klängen und humoristischen Lazzis in den privilegirten Schaubuden des Witzes. Hier befinden wir uns im Prater und Augarten der Poesie und müssen uns mit kritischem Ellenbogen den Weg durch das dichterische Gedränge bahnen. Hier herrscht die unbegrenzte Gemüthlichkeit, deren Kunstsinn von jedem Geiger befriedigt, und die durch kratzende Mißtöne um so wehmüthiger gestimmt, um so tiefer gerührt wird. Dennoch finden wir auch bei den Talenten dritten Ranges eine überraschende Virtuosität der Form und jene wuchernde Bilderfülle, deren Ranken sich von den Meistern des österreichischen Sanges in die tieferen Regionen herabsenken. Joseph Christian Freiherr von Zedlitz aus Johannisberg in österreichisch Schlesien (geb. 1790), 1809 österreichischer Husarenoffizier und Mitkämpfer gegen Napoleon, seit 1837 im Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten beschäftigt, neigt sich von den bedeutenderen österreichischen Lyrikern am meisten der romantischen Richtung zu, der er auch als Nachdichter Calderon's und Schicksalstragöde in Trochäen angehört. Sein erstes Stück: „Turturell“ (1819), seine „zwei Nächte zu Valladolid“ (1823), „der Königin Ehre“ (1828), der nach Lope de Vega bearbeitete „Stern von Sevilla“ (1829) und die dramatische Fortsetzung von Goethe's Tasso: „Kerker und Krone“ (1833) sind bei allem Formtalente, das sich nicht blos in der melodischen Behandlung des Verses, sondern auch in der geschickten theatralischen Technik zeigt, nicht bedeutend genug, um ihm als Dramatiker eine hervorragende Stellung zu sichern. Nicht blos die spanischen Vorbilder, sondern auch die Schiller'sche Diction tönt beständig aus seinen Versen heraus. Bedeutender dagegen ist Zedlitz als Lyriker. Er durchbricht den Kreis der beschränkten, nur mit Herzens-Interessen beschäftigten Liederpoesie, er greift, von Byron und Platen angeregt, mit sinniger Vertiefung hinüber in die Weltgeschichte und legt seine „Todtenkränze“ (1827) auf große und berühmte Gräber. Es ist die Muse historischer Begeisterung, welche den Dichter in diesen elegischen Canzonen beseelt, einer Begeisterung, welche auf den Gräbern der Vergangenheit der schöneren Zukunft in's Auge sieht. „Der Geist des Grabes“ führt den Dichter, dem die Begeisterung das Höchste und Preiswürdigste scheint, zu den Grüften aller Derer, die sich selbst in ihren Gluthen verzehrt, mochte sie

nun als die Leidenschaft des Ehrgeizes und der weltbewegenden That, wie bei Wallenstein und Napoleon, oder als die überwältigende Kraft maßloser Liebe, wie bei Petrarca und Laura, oder als die selbstzerstörende Gluth des Genius, wie bei Tasso und Byron, in ihnen lebendig sein. Diese Wanderung, auf welcher uns der Dichter glänzende poetische Epitaphe jener großen Charaktere lesen läßt, vermag nicht, ihn zum Zweifel an der segenbringenden Macht echter Begeisterung zu bewegen. So deutet er auf die Gräber weiser Regenten und großer Dichter, welche der Menschheit heilspendende Vermächtnisse hinterlassen und nicht verzehrt wurden von der sorgsam gehegten Flamme des Geistes, auf die Gräber eines Joseph II. und Shakespeare u. A., und erfleht für die Zukunft das fernere fruchtbringende Walten dieser edelen und maßvollen Begeisterung. Das ist Alles schön gedacht, tief empfunden und dargestellt in melodischer Form. Die Melancholie, welche durch diese Canzonen weht, ist nicht aus hypochondrischen Grillen hervorgegangen; sie singt nur die Elegieen des Weltgeistes nach. Es war dies ein großer Aufschwung aus der Heimlichkeit der romantischen, eingesponnenen Chrysalidenpoesie, und Zedlitz muß als bahnbrechend für die Wendung der österreichischen Lyrik zur zukunftsvollen Begeisterung auf den Bahnen des politischen und socialen Fortschrittes angesehen werden, wenn er auch selbst nicht die Kraft besaß, sich auf dieser Höhe zu behaupten. Auch die Form der „Todtenkränze" ist eigenthümlich, von südlicher Pracht und Harmonie, aber maßvoll in Bildern und Gedanken, ohne Neuheit und Keckheit, ohne scharf hervortretende Originalität. Das blitzartig Hingeworfene, das genial Ueberraschende eines Grün und Lenau fehlt diesen sanftverketteten, geschmeidigen Rhythmen, die in ihrem eigenen Wohllaute zu schwelgen scheinen und in klarem Strome die klaren Bilder der Diction spiegeln. Unter den übrigen „lyrischen Gedichten" (1832), von denen sich „die nächtliche Heerschau" als eine der bekanntesten und vorzüglichsten echt modernen Balladen durch drastische Anschauung und magischen Schwung auszeichnet, findet sich viel Mattes, viele Sternschnuppen aus der „mondbeglänzten Zaubernacht" der Romantik, zu welcher der Dichter im „Waldfräulein" (1843) wieder ganz zurückgekehrt ist. Eine zarte Jungfrau, ein edler Jüngling, eine Fee und ein Köhlerweib, Nixengesänge, graue Schwestern, ein Grauweiblein, etwas naive Sünde und

lange Entsühnung, dazu Waldeinsamkeit, Glockengeläute, Buchfinken, Hänflinge und Zaunkönige, Hirsche, Ferkelchen, Zicklein, Kater, Nachtigallen, Gockelhähne und rothe blühende Bohnen bilden ein Compot, welches durchaus nach dem altbekannten Recept der romantischen Waldpoesie zusammengesetzt ist. Die vierfüßigen Jamben mit den Klappreimen tragen nicht wenig dazu bei, diese Waldpoesie monoton und ungenießbar zu machen. Daß uns hin und wieder eine anmuthige Schilderung oder zart ausgedrückte Empfindung überrascht, kann für die vielen Trivialitäten, mit denen wir überschüttet werden, nicht entschädigen. Da läßt man sich noch eher das „Soldatenbüchlein" (2 Hfte. 1849—50) gefallen, in welchem der österreichische Patriotismus, ohne höheren Schwung und in düsterer, absolutistischer Haltung, einen warmen Ausdruck findet, während die „Altnordischen Bilder" (2 Thle. 1850.) durch ihre Kälte, das fremdartige, nordische Wesen und seine phantastischen Uebertreibungen mehr befremdend, als anziehend wirken. So hat Zedlitz nur einmal oder zweimal einen glücklichen Griff gethan, im Uebrigen aber das dilettantische Umhersuchen gezeigt, das allen formgewandten Talenten eigen ist, die nicht selbstständig und fest auf einer granitenen Gedankenbasis ruhen.

Ein tieferes, bestimmteres geistiges Gepräge hat die Lyrik von Anastasius Grün (Graf Alexander von Auersperg, geb. 1806 zu Laibach in Krain), eines hochbegabten Dichters, der zuerst, mit größerer Kraft als Uhland und die Sänger der schwäbischen Schule, die freien Forderungen der Zeit in seiner Lyrik zu voller Geltung brachte und als österreichischer Marquis Posa „Feuerflocken Wahrheit" in bilderreichen Gedichten ausstreute. Seine dichterische Diction erinnerte indeß weder an Schiller, noch an Byron, sie war weit entfernt von dem melodischen Schwunge der Todtenkränze von Zedlitz und ihrer einfach edelen Haltung; sie war intensiv glühend, aber ohne freien Fluß, ein gehemmter rhythmischer Lavastrom, der üppige Blüthengärten befruchtete. Ein Bild drängte sich an das andere, rankte sich in das andere hinüber, es war eine chaotische Fülle, aber originell, sinnreich blendend. An matten Stellen machte diese Fülle den Eindruck der Verworrenheit und der Ueberladung; aber wo die Begeisterung des Dichters sie in Bewegung setzte, wurde sie ein majestätisches Pathos von glänzender und ener-

gischer Gewalt. Wo dem Dichter selbst der Gedanke nicht mit voller Klarheit vorschwebte, oder wo er seine einschneidende Herbheit mildern wollte, da dienten diese Bilder dazu, ihn symbolisch zu verschleiern, ihn nur aus den Arabesken eines heiteren Phantasiespieles ahnungsvoll hervorschimmern zu lassen. Die prunkende Bildersprache erinnerte an die orientalische Lyrik und stand im vollkommensten Gegensatze zu der meistens bildlosen Einfachheit, mit welcher die schwäbischen Dichter ihre Empfindungen ausdrückten und ihre Erzählungen behandelten. Doch während in der orientalischen Lyrik eine quietistische Weisheit selbstgenugsam ein Gewebe von Bildern aus sich herausspann, war es hier der rastlos strebende Geist, der in der Hast und im Fieber weltbewegenden Dranges gleichsam aus einem Bilde in das andere stürzte, um für sein ideales Ringen den geeigneten Ausdruck zu finden. Bei Schefer z. B. läutert sich der sittliche Geist am Quelle der Natur, welcher fortwährend der Tugend und edelen Menschlichkeit den Spiegel vorhält. Alles Geistige und Sittliche wird durch ein Naturbild erläutert. Umgekehrt bei Anastasius Grün. Die Natur wird beseelt durch den Geist; sie muß idealistisch streben, wie der Mensch; sie wird aus ihrem Frieden aufgestört und gleichsam durch den Parteikampf des Jahrhunderts mitergriffen; der Enthusiasmus der Freiheit entzündet die todte Schöpfung, und der stille Frühling muß unter seinen Fahnen dienen. Für diese Art und Weise der Bildlichkeit, für dies wesentlich Neue des Grün'schen dichterischen Styles, das bald zahlreiche Nachahmer fand, spreche folgende Stelle aus den „Spaziergängen", welche zugleich den Unterschied zwischen dem Bilderluxus der österreichischen und orientalischen Lyriker in's klarste Licht stellt:

„Seht den Lenz, den Freiheitshelden, lernt von ihm es, wie man siegt,
Wenn mit dem Tyrannen Winter er im harten Kampfe liegt!
Winter ist ein Erzdespote, gar ein arger Obscurant,
Denn in seine langen Nächte hüllt er ewig gern das Land!
Winter ist ein arger Zwingherr; in den eis'gen Fesseln fest
Hält des Lebens freiheitslust'ge, frische Quellen er gepreßt.
Sieh', im Lager überrumpelt hat den trägen Alten schnell
Jetzt mit seinem ganzen Heere Lenz, der fröhliche Rebell!
Sonnenstrahlen seine Schwerter, grüne Halme seine Speer'!
O wie ragen und wie blitzen Speer' und Schwerter rings umher!

Seine Trommler und Trompeter, das sind Fink' und Nachtigall,
Seine Marseillaise pfeifen Lerchen hoch mit lautem Schall.
Bomben sind die Blumenknospen, Kugel ist der Morgenthau!
Wie die Bomben und die Kugeln fliegen über Feld und Au!
Und den Farbelosen, denen die drei Farben schon zu viel,
Zeigt er keck des Regenbogens ganzes, buntes Farbenspiel!
Als Cocarden junger Freiheit hat er Blüthen ausgesät,
Ha, wie rings das Land voll bunter, farbiger Cocarden steht!
Rundum hat die Städt' und Dörfer der Rebell in Brand gesetzt!
Ja, im gold'nen Sonnenbrande glänzen hell und blank sie jetzt!
Drüber flatternd hoch sein Banner ätherblau und leuchtend weht,
D'rin als Schild ein Rosenwölkchen mit der Inschrift: Freiheit! steht."

Wir sehen, wie diese Begeisterung die Natur in ein großes Arsenal verzaubert, ohne im Einzelnen ängstlich und wählerisch zu sein, sonst würde sie schwerlich die Blumenknospen zu Bomben und den Morgenthau zu Kugeln machen. Dies Manierirte und Geschmacklose im Einzelnen ist für die ganze Diction Grün's bezeichnend; denn er reicht uns häufig solche Blumenbüschel von Metaphern, wobei es ihm nicht darauf ankommt, ob jede einzelne Blüthe klar hervorsieht oder gestaltlos mit den anderen verwächst. Das obige Beispiel zeigt uns, wie Grün es liebt, Bilder zu allegorischer Breite auszuspinnen und die einzelnen Züge mit einer gewissen Gewaltsamkeit in das Gesammtbild einzutragen. Seine Phantasie ist so reich, daß sie Alles auszubeuten, Alles zu verwerthen, selbst das widerwilligste Naturbild zu zwingen weiß, ein Karyatide des Gedankens zu sein. Dieser Bilderwitz, die Begabung Jean Paul's und auch Shakespeare's, wird nur in den seltensten Fällen geeignet sein, die unbefangene Empfindung zu spiegeln; aber er wird oft schlagend und blendend den Gedanken ausdrücken, die Phantasie durch seinen Reichthum wunderbar anregen und eine von Ideeen getragene Begeisterung kühn und blitzartig zur Geltung bringen. Man hat der Grün'schen Poesie den oft gehörten Vorwurf gemacht, sie sei eine Reflexionspoesie oder versificirte Rhetorik — ein Vorwurf, der sich einfacher aussprechen läßt, wenn man sie eine „Gedankenpoesie" nennt. Als wenn eine gedankenvolle Lyrik nicht vollkommen berechtigt wäre, als wenn das sangbare Lied und der Chanson alle Gattungen der Lyrik erschöpfte! Diese Kritik, die nur Ammenlieder und Gassenhauer in der Lyrik berechtigt findet,

und höchstens noch Anakreon und einige alten und neuen Minnesänger, ist freilich incompetent, dem Hiob und den Psalmen, einem Pindar und Horaz, einem Schiller und Klopstock, einem Byron und Victor Hugo gegenüber! Das sangbare Lied hat sein gutes Recht, und, daß man auch als Liederpoet ein großer Dichter sein kann, hat Béranger bewiesen; aber die Lyrik auf „das Lied" beschränken zu wollen und ihre höheren Gattungen verständnißlos zu ignoriren: das ist ein geistiges Armuthszeugniß, das sich die Tageskritik nur zu oft ausstellt, wenn sie bedeutende Erscheinungen der Gedankenpoesie mit der kritischen Phrase Rhetorik oder Reflexionspoesie abzufertigen glaubt. Alle unsere vorzüglichen Lyriker, Rückert und Schefer, Grün und Lenau, Herwegh und Freiligrath, gehören in diese Kategorie der „Gedankenpoeten" — wie verschwinden ihnen gegenüber Kopisch und Reinick und alle „die Stillen im Lande?" Anastasius Grün ist ein Gedankenpoet, aber von dichterischer Wärme und Begeisterung. Die Ahnung einer neuen und freien Zeit ist der Hauptinhalt seiner Werke; ein poetischer Columbus trägt er das Bild einer neuen Welt in sich, wenn auch in unsicheren Umrissen der Phantasie, aber fest davon überzeugt, daß sie entdeckt werden wird. So steuert er ihr mit vollen poetischen Segeln entgegen! Er steht auf dem Schutte der Vergangenheit; aus den Gefängnissen und Klöstern sehnt er sich in's Weite; jenseits des Meeres begrüßt er die junge, wachsende Freiheit; aber ihr Auferstehungstag wird mit den fünften Ostern über alle Welt aufgehen, und Rosen werden das Kreuz überwachsen. So dämmert das Ideal der Zukunft, einer passionsfreien, von der Glorie der Humanität verklärten Zukunft, in seiner Seele, aber in träumerisch erfaßter Gestalt. Ein bestimmtes Glaubensbekenntniß liegt dieser Poesie fern. Sie ist eine prächtige Glasmalerei, welche bei aller Farbengluth doch nur ein düsteres Licht verbreitet.

Anastasius Grün trat zuerst auf mit „Blättern der Liebe" (1830), mit leichtgeschürzten Liedern, ein Gebiet, auf dem sich sein mit schweren Bildern und Gedanken befrachtetes Talent nicht heimisch fühlen konnte. Hier, im Reiche der Empfindung, war der Gedanke und das weithergeholte Bild allerdings störend. Hier wollte Grün „Lieder" dichten, und deshalb vermißte man mit Recht die Unmittelbarkeit und Innigkeit des Gefühles. Wie allegorisch nüchtern klingt es, wenn der Dichter die

Gluth des eigenen Herzens und die Kälte der Geliebten darstellen will und die Bilder dazu bei den entlegensten Schöpfungswundern borgt:

> „Willst du es seh'n, wie Aetna's Flammenbrand
> Mit Thule's eis'gen Schollen sich verband,
> Der Eine Gottes flammender Altar,
> Die andern frostig, kalt und ewig starr?
> Das sind wir zwei und uns're beiden Herzen,
> Vereint durch Lust und Weh zu Freud' und Schmerzen,
> Das meine, wie des Aetna Brand so heiß,
> Das ihre kalt und starr wie Nordpols Eis!"

Doch schon in seinem nächsten Werke: „der letzte Ritter, Romanzenkranz" (1830) hatte der Dichter für sein Talent einen festeren Boden gefunden, obgleich es sich auch in der geschichtlichen Epik nicht vollkommen heimisch fühlen konnte. Denn die Epik verlangt, auch wo sie in der lockersten Form auftritt, die Gabe der Gestaltung. Gestalten von individuellem Leben zu schaffen, war der Grün'schen Muse nicht gegeben. Dazu war sie zu träumerisch, zu dithyrambisch; die feste Gestalt ging unter in den Wirbeln ihrer Begeisterung. Hierzu kam eine zu weit ausgedehnte Neigung zu allegorisiren. Die Allegorie steht in der Dichtkunst aller Plastik diametral gegenüber; denn wo die Plastik Gestalten von Fleisch und Blut schafft, da giebt die Allegorie nur eine durchsichtige Hülle, durch welche der Begriff, mehr versteckt als bekleidet, hindurchschimmert. Der Begriff als solcher wird sich immer durch die Gestalt nur unangemessen ausdrücken lassen; denn das tertium comparationis, das zur Metapher genügt, genügt nicht zur Personification. Wie soll ich mir eine Tugend in menschlicher Gestalt denken? Die Maske und das Attribut muß die Hauptsache dazu thun. Entweder vergess' ich über der Gestalt die Bedeutung oder über der Bedeutung die Gestalt; denn ein vollkommenes Aufgehen der einen in der anderen ist unmöglich. Wie ungeeignet die Allegorie besonders für die epische Dichtung ist, das hat Voltaire in seiner Henriade bewiesen. Grün, der im „letzten Ritter" den Tod und das Leben, den Neid und das Mißgeschick allegorisch auftreten läßt, mag durch das Beispiel des kaiserlichen Dichters selbst, der im „Theuerdank" sein eigenes Leben allegorisch-poetisch verherrlicht, dazu verleitet worden sein. Dennoch sprach sich in der Wahl

des Stoffes und der Zeit bereits die bestimmte Richtung aus, die Grün verfolgte. Er wollte, indem er das Bild des „Kaisers Maximilian“ mit kräftigen Zügen entwarf, nicht blos einen Mann im starren Erze der weichlichen Zeit als Muster hinstellen; er wählte überhaupt eine Epoche, welche nach seiner Anschauung der Gegenwart verwandt war, indem eine neue Zeit mit einer alten im Kampfe lag. In die Ritterwelt hinein bricht der reformatorische Gedanke, wie der sterbende Maximilian seinem Enkel Carl V. zuruft:

„Dich rufen andere Kämpfe, die Schwerter rosten ein,
Ein Kampf wird's der Gedanken, der Geist wird Kämpfer sein;
Ein schlichtes Mönchlein predigt zu Wittenberg im Dom,
Da bebt auf altem Thronsitz der Mönche Fürst zu Rom.

Ein neuer Dom steigt herrlich in Deutschland dann empor,
Da wacht mit Lichteswaffen der heil'gen Streiter Chor;
An seinen Pforten möge der Spruch des Weisen stehn:
Ist's Gottes Werk, wird's bleiben, wo nicht, selbst untergehn!

Am Altar weht ein Flämmchen, die Flamme wächst zur Gluth,
Zur ries'gen Feuersäule, rothlodernd fast wie Blut!
O fürchte nicht die Flamme, hellprasselnd himmelan!
Ein himmlisch Feuer zündet kein irdisch Haus euch an.

Geläutert schwebt aus Gluthen dann der Gedank' an's Licht
Und schwingt sich zu den Sternen! O hemm' im Flug ihn nicht!
Frei wie der Sonnenadler muß der Gedanke sein,
Dann fliegt er auch wie jener zu Licht und Sonn' allein.“

Deutlich kündet der Dichter an, daß unsere Zeit eine Zeit des ähnlichen Kampfes zwischen dem Neuen und Alten, zwischen dem freien Geiste und unfreien Formen ist, und er hält ihr nur ein ahnungsvoll beleuchtetes Spiegelbild vor. Viele der einzelnen Romanzen zeichnen sich durch Wärme der Schilderung aus, welche bereits eine Vorliebe zu humoristischen Capriccio's an den Tag legt; der frische, kräftige Volkston des Ganzen macht einen wohlthuenden, heiter anregenden Eindruck, sodaß man die Lockerheit der Composition und den Mangel an epischer Plastik gern vergißt. Statt in schüchterner Allegorie fühlte sich der Dichter bald gedrungen, sich unmittelbar an sein Volk und sein Jahrhundert zu wenden und dem Sonnenadler, dem Gedanken, freien Flug durch den poetischen Aether seiner Schöpfungen zu verstatten. Diese Dichtungen, in

denen ein hymnenartiger Aufschwung vorherrscht und die Apotheose des politischen und socialen Freiheitsideals bald in kühnen Apostrophen der Gegenwart, bald in phantasievollen Visionen der Zukunft durchklingt, bilden den glänzenden Mittelpunkt der Grün'schen Production und verschafften dem Autor erst seinen nationalen Ruhm. Es sind dies die anonym erschienenen „Spaziergänge eines Wiener Poeten" (1831) und der „Schutt" (1835). Man war gewohnt, sich unter einem Wiener Poeten einen Blumauer, einen Castelli u. A. zu denken, und wenn ein solcher Poet spazieren ging, so brachte er einige humoristische Knallbonbons, einige poetische Reminiscenzen aus dem Prater oder irgend eine Romanze aus dem Lande ob der Ens mit nach Hause. Wie erstaunte man, statt dieser harmlosen Promenaden der österreichischen Gemüthlichkeit politische Bergpredigten zu vernehmen, ein majestätisches Gewitter des Geistes, das sich über der alten Kaiserstadt entlud! Blitz auf Blitz, Schlag auf Schlag, drohend, zündend — die gewaltige Poesie eines lyrischen Demosthenes! Das war überraschend, unerhört, das mußte in ganz Deutschland Sensation machen! Fulminante Kriegserklärungen gegen die Politik Metternich's erließ hier ein unbekannter Poet, dessen Namen indeß bald in Aller Munde war; Kriegserklärungen gegen den Mauthcordon, gegen die Censur, gegen die geheime Polizei, gegen die Pfaffen — und ohne daß der Schwung seiner Poesie durch die Berührung mit dieser gouvernementalen Prosa beschädigt wurde! Das milde Gemüth des Dichters verschmäht indeß jede revolutionaire Wendung und erfleht für Oesterreich „den heiteren Sieg des Lichtes". Doch die Begeisterung der Freiheit trug den Dichter bald über die Grenzen des engeren Vaterlandes hinaus und ließ ihn in seinem „Schutt" den Lenz der ganzen Menschheit feiern. „Der Schutt" ist von allen größeren Dichtungen Grün's am genialsten componirt; es sind allegorische Fresken von glänzendem Colorit, mit denen der Dichter die Propyläen der freien Zukunft ausschmückt; es ist eine träumerische Musik des Gedankens, die zu immer volleren Accorden anwächst und alle Dissonanzen in mächtig ergreifender Harmonie auflöst. Wir stehen auf dem Boden Italiens, in dem trümmerreichen Lande einer großen Vergangenheit. „Der Thurm am Strande" führt uns das Bild eines gefangenen venetianischen Dichters vor, in Klängen, welche zwar an Lord Byron's „Gefangenen von Chillon" erin-

nern; aber auch mit seltenem Schmelz und Reiz die Poesie der Sehnsucht schildern. Der Reichthum der Grün'schen Phantasie offenbart sich in der Fülle von Bildern, mit denen sie diese Situation ausmalt, und die nicht blos durch Neuheit und Schwung anziehen, sondern auch durch den Ausdruck tiefer Empfindung ergreifen. Wir finden hier eine Menge von Beispielen dafür, daß auch das kühnste Bild, das den kritischen Widerspruch herauszufordern scheint, einen tiefen, nicht anzufechtenden Effect macht, wenn es nur der Ausdruck menschlich wahrer Stimmung und unmittelbar aus der Situation herausgeboren ist. So z. B. wenn der „Gefangene" ein fernes Schiff sieht —

„Es eilt mein Herz dir nach, nicht kann es rasten!
Es schwebt als Möve über dunkler Welle
Und klammert schreiend sich an deine Masten!"

Ein Herz, das als Möve schwebt und sich schreiend festklammert, giebt ein anscheinend incorrectes Bild; aber die Sehnsucht des Eingekerkerten ließ sich nicht drastischer, nicht ergreifender darstellen. Ueberhaupt beruht die scheinbare Incorrectheit oft nur auf der Auslassung einzelner Verbindungsglieder, welche von der Phantasie willig ergänzt werden, während der mäkelnde Verstand ihren Mangel als einen Fehler triumphirend nachweist. „Der Thurm am Strande", der die in Ruinen gefesselte Menschheit symbolisirt, ist ohne Frage die gelungenste Partie des „Schuttes", da die bestimmte Situation mit der größten Klarheit ausgeprägt ist und nicht blos unsere Phantasie, sondern auch unsere Empfindung lebhaft berührt wird. Weniger gilt dies von der klösterlichen Elegie: „Eine Fensterscheibe", in welcher die Einheit der Situation fehlt und der Grundgedanke sich mühsam aus einer Fülle von Bildern emporarbeitet. Indeß sind auch hier einzelne Wendungen von unnachahmlicher Schönheit, und das Bild drückt oft den Gedanken mit schlagender Kraft aus. So läßt sich die geistige Oede eines blos abstracten Glaubens nicht energischer ausdrücken, als wenn Grün das Herz eines solchen gläubigen Priesters „eine Wüste ohne Quell' und ohne Rose" nennt, aus welcher „die graue, todte Pyramide Gott" hervorragt. Die dritte Abtheilung des Schuttes: „Cincinnatus" eröffnet uns transatlantische Perspectiven, von den Trümmern Pompeji's, der verschütteten und ausgegrabenen Vergangenheit hinaus in die Urwälder des fernen Ame-

rikas, in das Asyl jugendlicher Freiheit, in welches Alle flüchten sollen, denen die heimathliche Erde vergällt ist. Dort ist die schöpferische Kraft der Arbeit, die eine neue Zukunft gründet, während in Italiens Ruinen nur der Müßiggang und die Genußsucht haust. Auch dieser Gegensatz ist poetisch schön erfunden und durchgeführt. Doch die Wiedergeburt der Menschheit soll nicht blos jenseits des Meeres stattfinden; der Dichter sieht in der letzten Vision: „Fünf Ostern“ die allgemeine Weltbeglückung, den heiteren Frieden, in welchem alle religiösen Unterschiede erloschen, Kreuz und Halbmond verschwunden sind. Prächtig ist die Schilderung der fünf Ostern, die der Heiland, der nach einer alten Sage jährlich zur irdischen Stätte seines Wandelns zurückkehrt, vom Oelberge mitanschauend erlebt: die Zerstörung Jerusalems, die Kreuzzüge, die Beduinenherrschaft, Napoleon's Kriegszug und das Reich des Friedens, das von Rosen umblühte Golgatha. Der „Schutt“ gehört zu den Perlen unserer modernen Poesie, denen unsere classische Dichtung nichts Aehnliches an die Seite zu setzen hat.

Auch in den gesammelten „Gedichten“ Grün's (1837) finden sich einzelne köstliche Gaben, z. B. die humoristische Allegorie: „der treue Gefährte“, der an der Bergluft sterbende Hypochonder und das bekannte Lied: „der letzte Dichter“:

„Und singend einst und jubelnd
Durch's alte Erdenhaus
Zieht als der letzte Dichter
Der letzte Mensch hinaus.“

prächtige Naturschilderungen und sinnige Naturdeutungen, wie „das Alpenglühen“ und „der Sturm“, herrliche Bilder vom Meere und aus dem Gebirge, Zeitklänge, in denen die volle Berechtigung der modernen Poesie ausgesprochen wird, wie „die Poesie des Dampfes“, originelle Romanzen, von denen „die Leiche zu St. Just“ durch erhabene Feierlichkeit, „der alte Komödiant“ durch tiefergreifende Contraste wirkt. Dagegen zeigt der „Romancero der Vögel“ Grün's Vorliebe für Spielereien des Witzes, welche auch den besseren Dichtungen an einzelnen Stellen eine geschmacklose Färbung geben. Machtvoll wirkt in „der Poesie des Dampfes“ die Apotheose des „Menschengeistes“ und des modernen Dichterberufes:

„Ich will indeß hinab die Bahn des Rheines
Auf schwarzem Schwan, dem Dampfschiff, singend schwimmen,
Den Becher schwingend voll des gold'nen Weines
Dir, Menschengeist, den Siegeshymnus stimmen!

Wie dir der Feuergeist die Flammenkrone
Herab vom stolzen Haupt hat reichen müssen,
Wie du dem Erdengeiste, seinem Sohne,
Das eh'rne Herz kühn aus der Brust gerissen;

Wie du zu Beiden sprachst: Ihr sollt nicht rasten!
Daß fürder Mensch nicht Menschen knechten möge,
Geh', Feuer du, und trage seine Lasten!
Leb', Eisen du, und wandle seine Wege!

Ich weiß, daß deines Wandels Flammengleise
Kein Blümchen im Poetenhain bedrängen,
Sowie des Heil'genscheines Gluthenkreise
Kein Löckchen am Madonnenhaupt versengen.

Nein, Amt der Poesie in allen Tagen
Ist's, hoher Geist, dein Siegfest zu verschönen,
Wie der Victoria Goldbild über'm Wagen
Des Triumphators schwebt, um ihn zu krönen." —

In diesem klaren Bewußtsein begrüßen wir das moderne Element, das von der classischen und romantischen Weltanschauung durch eine bedeutende Kluft geschieden ist, so viele Brücken auch von beiden zu ihm hinüberführen. Grün ist unser erster wahrhaft moderner Lyriker, dessen Lorber keine Kritik zerpflücken wird.

Nach dem Erscheinen der „Gedichte" tritt in Grün's Productivität eine lange Pause ein, welche von der Fama mit mancherlei Gerüchten angefüllt wurde. Es verlautete von seiner Gesinnungsänderung, die man durch sein Erscheinen bei Hofe begründen wollte, nachdem er sich mit einer Tochter des Grafen Ignaz von Attems, Landeshauptmanns in Steiermark, vermählt. Inzwischen war die directe politische Lyrik aufgetaucht, welche überall Gegenstände für ihre heftig erbitterte Polemik suchte und Apostasieen witterte, um daran ihre eigene Gesinnungstüchtigkeit zu illustriren. Anastasius Grün wurde mit Ungestüm von diesen lyrischen Freischaaren angegriffen, welche sich, ähnlich wie die Jungdeutschen, an einzelnen Persönlichkeiten zu orientiren suchten. Er

antwortete in seinen „Nibelungen im Frack" (1843); aber seine freudige Begeisterung war dahin, sein Dichtermuth gebrochen; er trieb nur noch einen Detailhandel mit den Pretiosen, die früher, als ein Diadem, seine Stirne geschmückt. Der in die Zukunft hinausdrängende Schwung war ihm abhanden gekommen, und eine innerliche Verbitterung, die sich seiner bemächtigt, verkümmerte auch das unbefangene Spiel des heiteren Humors, auf dessen Gebiet er sich flüchtete. In der That klang die Kriegserklärung gegen die neue politische Lyrik, die er eine Poesie der Grimasse, eine löschpapierene Zeitungspoesie und versificirte Prosa nannte, doch wie eine Anklage seiner eigenen „Spaziergänge", nach deren Muster sich die jüngeren Poeten gebildet. Die „Nibelungen im Frack" sind ein humoristisches Capriccio in schleppenden Nibelungenstrophen, deren schwerfällige, epische Getragenheit zu den Groteskprüngen des Humors wenig paßt. Die Leidenschaft, welche der Herzog Moritz Wilhelm von Sachsen-Merseburg für die Baßgeige hatte, ist das Thema der Dichtung, welche Nichts ist als eine versificirte geschichtliche Anekdote mit einzelnen neckischen und drolligen Arabesken aus der Zopfzeit, den Raben des Thilo von Trotta, den Zwergen Peter's des Großen und den Grenadieren Friedrich Wilhelm's I. Einzelne köstliche Bilder und komische Stellen können uns nicht die Unangemessenheit der prächtig einherwogenden Diction zu dem meist burlesken, unbedeutenden Inhalte vergessen machen. Bedeutender ist „der Pfaff vom Kahlenberg", (1850) ein ländliches Gedicht, in welchem sich Grün an eine alte geschichtliche Volkssage anlehnt, und dessen Mittelpunkt der „Pfaff vom Kahlenberg" und „Herzog Otto" bilden. Doch der epische Faden wird vom Dichter fortwährend zerrissen; die Handlung selbst flößt nicht das geringste Interesse ein; sie ist ohne Einheit und Spannung. Dagegen sind die idyllischen Arabesken, die ländlichen Feste, die Jahreszeiten, die naive Genremalerei der Volksscenen von großem poetischen Werthe. Auch die liberale Begeisterung Grün's zeigt sich nicht erloschen, wenn sie auch ihren dithyrambischen Schwung in die Ferne mäßigt und, statt in sehnsüchtigen Rhythmen der Zukunft entgegenzujauchzen, sich unter der Aegide des Bestehenden ansiedelt, dem sie nur eine freiere Deutung giebt. Der Rückschlag der Bewegungen des Jahres 1848, an denen sich Grün sowohl im Vorparlamente zu Frankfurt, als auch im Parlamente betheiligt, auf das sanfte Gemüth des Dichters,

das sich in politischen Stürmen unbehaglich fühlte und ja zum fünften heiligen Ostern auch das Schwert begraben hatte, ist nicht zu verkennen. „Der Pfaff vom Kahlenberg" feiert das liberale Fürsten- und Priesterthum: das Fürstenthum, das sich unter das Volk mischt, Theil nimmt an seinen Leiden und Freuden, seinen Wünschen lauscht und incognito seine Liebe erobert; das Priesterthum, welches den heiteren Genuß irdischer Güter und eine maßvolle Lebensweisheit predigt. Das Glorienbild Kaiser Joseph's II. schwebt in bengalischer Beleuchtung über diesem Gedichte, und seine ganze glänzende Illumination mit den tausend bunten Lampen der Phantasie scheint nur ihm zu Ehren angezündet.

Während die Phantasie von Anastasius Grün um die Ideale der Zukunft einen rosenfarbigen Schimmer zaubert und ihre Schöpfungen stets mit versöhnenden Akkorden abschließt; während bei ihm der Kampf zwischen der alten und neuen Zeit im Lichte eines heiteren Idealismus dargestellt wird, und die vorherrschende Siegesfreudigkeit keine herben Collisionen aufkommen läßt: tritt uns in Nicolaus Lenau (Niembsch von Strehlenau) (1802—1850) ein Dichter entgegen, in welchem sich der Kampf, das Ringen selbst mit seiner ganzen düsteren, dämonischen Gewalt, mit mystischer Tiefe und verzweifelter Skepsis darstellt, der den lodernden Feuerbrand des Genius mit unheimlicher Gluth um's Haupt schwang, bis er ihn selbst verzehrte. Lenau war zu Csatad in Ungarn geboren, widmete sich in Wien verschiedenartigen Studien, machte 1832 eine Reise nach Nordamerika und hielt sich später in Wien, Stuttgart u. a. Orten auf. Als er sich 1844 verheirathen wollte, wurde er von einer unheilbaren Geisteskrankheit ergriffen, zuerst nach Winnethal und 1847 nach Oberdöbling bei Wien gebracht, wo er 1850 seinem Leiden erlag. Zahlreiche Skizzen und Schriften über Lenau von Auerbach, Emma Niendorf, Opitz, seine neuerdings von Mayer herausgegebenen „Briefe an einen Freund" (1853) zeugen von der Theilnahme, die man in weitesten Kreisen dem tragischen Geschicke eines so bedeutenden Dichters schenkte. Dennoch ruht über der Entstehungsgeschichte seines Wahnsinns ein ungelöstes Dunkel, das schwerlich verscheucht werden wird, bis man sich entschließt, ihn auf körperliche Bedingungen zurückzuführen. Denn aus den letzten Productionen Lenau's geht eine Annäherung seiner geistigen Richtung zum Wahnsinne keineswegs hervor; sie sind eher klarer

ausgeprägt, als die früheren, und auch die biographischen und psychologischen Momente, welche in jenen Schriften angeführt sind, erscheinen nicht bedeutend genug, den Irrsinn des Dichters ausschließlich zu erklären. Sein vorwiegend melancholisches Temperament, die Hinneigung zu düsterem, einsamem Brüten über den Geheimnissen der Welt und eine zwischen Glauben und Wissen krankhaft hin und her schwankende Phantasie, die in ewiger Unbefriedigung und Selbstqual nirgends eine heimathliche Stätte fand, hatten allerdings die Festigkeit des Geistes gelockert, die Klarheit des Bewußtseins getrübt; aber es bedurfte doch noch eines körperlichen Anstoßes, um die üppig blühenden Gärten dieser Phantasie ganz zu verschütten. Aufregung und Ueberreizung der Nerven, innere Erschöpfung des Körpers und eine ganz concrete Störung des Organismus mußten dazu kommen, um den edelen Geist ganz zu zerstören. Lenau's Wahnsinn hat nicht einmal den elegischen Reiz, der über Hölderlin's Wahnsinn schwebt. Er zeigt uns nur ein stumpfes und dumpfes Brüten, den schnöden Triumph der Materie über den gefesselten Geist! Und welch' ein reicher Dichtergeist erlag hier geistiger Anstrengung und körperlicher Störung, ein Dichtergeist, zwar ohne olympische Hoheit und Klarheit, ohne plastische Gestaltungskraft, ohne die marmorne Meisterschaft der Form, aber von seltener Energie und Originalität, Natur und Geschichte zwingend, die Trauerfahnen seiner Melancholie zu tragen, an denen nur wenige grüne Bänder der Hoffnung flatterten, voll ergreifender, zündender Gedanken, tiefer Empfindungsweihe und unnachahmlich im Rembrandt'schen Colorit, in der Magie einer die Welt verschattenden Seele! Die ursprüngliche Heimath seiner Poesie ist eine öde ungarische Pußta mit ihren bunten Zigeunergruppen, ihrem trüben Himmel, ihrer einsamen Melancholie. In diesen düsteren Bildern fühlt sich die Phantasie des Dichters zu Hause; hier ist die Lieblingsstätte ihrer Gedanken und Träume. Die Zerrissenheit Lenau's ist kein koketter Weltschmerz; sie ist voll inniger Wehmuth und Rührung, voll stiller Andacht; sie bricht aus den Tiefen eines Geistes hervor, der sich stets auf dem Wege zu seinen Idealen verirrt. Ihren Stempel trägt auch die originelle und kühne Bildlichkeit seiner Sprache; ihre Maßlosigkeit und häufige Unangemessenheit spiegelt die Dissonanzen des Gedankens; aber auch die innerste Gewalt der Empfindung bricht mit Macht aus ihnen hervor. Wie Grün

ein geistiges Leben in die Natur hineindeutet, so Lenau das innigste Leben der Empfindung. Er ist unerschöpflich darin, die Natur durch seine Melancholie zu beseelen und das Evangelium der Vergänglichkeit aus ihr herauszulesen. Der eigenthümliche Reiz seiner „Gedichte" (1832) und „Neueren Gedichte" (1843) beruht auf dieser Belebung der Natur, auf der seine Seele wie auf einem Instrumente spielt, alle Töne ihr entlockend, welche seine eigene Stimmung spiegeln. Der wilde Bach führt reichen, frischen Tod; der Wetterstrahl schlängelt sich herab, ein Faden, der ihn aus dem Labyrinthe der Qual zur Geliebten führt; er ruft die Nacht an:

„Weil' auf mir, du dunkles Auge,
Uebe deine ganze Macht,
Ernste, milde, träumerische,
Unergründlich süße Nacht!

Nimm' mit deinem Zauberdunkel
Diese Welt von hinnen mir,
Daß Du über meinem Leben
Einsam schwebest für und für."

Ebenso bittet er den Nebel:

„Du, trüber Nebel, hüllest mir
Das Thal mit seinem Fluß,
Den Berg mit seinem Waldrevier
Und jeden Sonnengruß.

Nimm fort in deine graue Nacht
Die Erde weit und breit!
Nimm fort, was mich so traurig macht,
Auch die Vergangenheit."

In den vortrefflichen „Schilfliedern", welche Naturbild und Stimmung überaus glücklich verknüpfen, säuseln die Winde traurig, klagt und flüstert das Rohr geheimnißvoll. Den Frost bittet der Dichter, ihm in's Herz hineinzufrieren, daß einmal Ruhe darin sei, wie im winterlichnächt'gen Gefilde. Der blasse Funke Hesperus blinkt und winkt uns traurig zu; in der Felseneinsamkeit ist ein stilles „Asyl" für den Schmerz:

„Hohe Klippen, rings geschlossen,
Wenig kümmerliche Föhren,
Trübe, flüsternde Genossen,
Die hier keinen Vogel hören;

Nichts vom freudigen Gesange
In den schönen Frühlingszeiten;
Geiern wird es hier zu bange
In so dunkeln Einsamkeiten.

Weiches Moos am Felsgesteine,
Schwellend scheint es zu begehren:
Komm', o Wolke, weine, weine
Mir zu die geheimen Zähren!

Winde hauchen hier so leise,
Räthselstimmen tiefer Trauer;
Hier und dort die Blumenwaise
Zittert still im Abendschauer.

Und kein Bach nach diesen Gründen
Darf mit seinem Rauschen kommen,
Darf der Welt verrathend künden,
Was er Stilles hier vernommen;

Denn die rauhen Felsen sorgen,
Daß noch eine Stätte bliebe,
Wo ausweinen kann verborgen
Eine unglückliche Liebe."

An einer anderen Stelle, in den „Marionetten", heißt es:

„Nun drang ich tiefer, an dem Strauch vorbei,
Und wilder immer ward des Thales Grund,
Die dunkle Wiege der Melancholei.
Da bricht aus Dornumstarrtem Felsenmund
Ein Quell hervor, die bange Ruh' zu stören,
Und braust hinunter in den off'nen Schlund.
Unheimlich ist und grauenvoll zu hören
Das hohle Tosen in den Steinverliesen,
Wo murmelnd Nacht und Tod sich Treue schwören.
Wie, trauernd nach verlor'nen Paradiesen,
Des Freundes Haupt an's Herz des Freundes fällt,
Umarmen sich die ernsten Felsenriesen."

Die Gedichte Lenau's wimmeln von meistens kühnen und genialen Bildern, welche diese melancholische Verzauberung der Natur ausdrücken. Die düstere Stimmung des Dichters, vielleicht zuerst angeregt durch die landschaftliche Färbung der Heimath und einer alten, verlorenen Liebe

nachweinend, hat indeß einen tieferen geistigen Grund, der auch schon in den „Gedichten", bedeutsamer noch in den größeren poetischen Schöpfungen auftaucht, und durch den sich Lenau von unseren früheren Elegikern, Hölty, Matthisson, Salis u. A., unterscheidet, an die einzelne seiner Gedichte anklingen. Bei diesen ging die elegische Stimmung aus der Sehnsucht nach einer unwiederbringlich dahingeschwundenen Vergangenheit, der Kindheit, der Jugend, hervor, oder aus dem Sehnen nach der stillen Ruhe des Grabes; bei anderen, mehr objectiven Elegikern, z. B. bei Schlegel, klagt die Poesie an den großen Trümmern und Gräbern der Weltgeschichte; bei Lenau aber ist es der subjective Schmerz um ein verlorenes Paradies des Glaubens, die Klage der haltlosen Skepsis, die Elegie des heimathlosen Gedankens, welcher sich im Schooße der Natur ausweint. So sehen wir ihn in der allegorischen Dichtung: „Glauben, Wissen, Handeln" aus dem gottbeseelten Paradiese des Glaubens heraustreten in die Wälder der Forschung, den hohen Baum der Erkenntniß zu suchen. Darüber ist ihm des Herzens fromme Lust verloren gegangen. Die gold'nen, süßen Früchte des wunderbaren Baumes zu pflücken, ist ihm nicht vergönnt; auch die erhab'ne Mutter Germania liegt todt, der hohen Roma und der schönen Hellas gesellt. Ohne Vaterland und Glauben wandert der Dichter verlassen und trübe seine Bahn durch Haideland:

„Und dir, mein Leben, warf zur stillen Feier
Den Gram das Schicksal um dein Angesicht,
Von ihm gewoben dir zum zweiten Schleier,
Der fester sich um deine Züge flicht.

Erst wenn wir uns zu seligem Vergessen
Hinlegen in das traute, dunkle Grab,
Löst er von deinem Angesicht sich ab
Und hängt sich an die säuselnden Cypressen."

Lenau ist ein Elegiker der Skepsis, ohne den Muth, sich der Natur an's Herz zu werfen, die er ja selbst in eine schmerzhaft verhüllte Sibylle verwandelt; ohne den Muth, den Geist der Erkenntniß, den selbstbewußten Menschengeist zu feiern, und, weil er keinen festen Halt finden kann, sich zurückträumend in das Paradies „des Glaubens", wo er diesen Halt besaß. Das ist der Gedankengrund seiner Lyrik und Epik, aus dem tiefe

Empfindungen und wunderbare Bilder aufsteigen, aber keine heiteren, fertigen Gestalten, auf denen das Auge mit Liebe verweilt. Denn nur eine festbegründete Weltanschauung vermag eine objective Gestaltenfülle hervorzuzaubern und die klare Idee künstlerisch abzuspiegeln im klaren Bilde; die schwankende Poesie der Dämmerung ist nur reich an Farben und Schatten, welche die Seele in träumerischem Spiele bald entzücken, bald erschrecken. In der That zeichnet der Reichthum an Farben und Schatten Lenau's Dichtungen aus, auch wo sie das epische Gebiet streifen! So sind die Ungarbilder: „die Werbung" trefflich, oder die politische Ballade: „der Polenflüchtling", oder das niedliche Genrebild: „der Postillon". Dagegen ist das Nachtstück: „die Marionetten" eine wüste, romantische Phantasie, welche das Gräßliche in traumhaft greller Beleuchtung darstellt, und selbst der Romanzenkranz: „Clara Hebert" ist zu weit ausgedehnt, die Stimmung des Dichters oft zu subjectiv, zu wenig der Situation angemessen, so weihevoll an einzelnen Stellen Lenau's „Skepsis" ihre unnachahmlichen Klänge ertönen läßt:

„Flüchtig eilen sie vorüber
An den mondbeglänzten Riffen,
Und von räthselhafter Wehmuth
Fühlt der Wand'rer sich ergriffen:

Denn er hört im ruhelosen,
Immergleichen Wellenschlage
Ewig an die Sterne tönen
Seines Herzens bange Frage:

Ein Verrauschen, ein Verschwinden
Alles Leben! — doch von wannen? —
Doch wohin? — die Sterne schweigen,
Und die Welle rauscht von dannen."

Am kräftigsten ertönt das Polenlied: „In der Schenke", eine politische Dithyrambe, deren wildlodernder Schwung späteren Lyrikern vorleuchtete!

Der Kampf zwischen der Glaubenssatzung und dem freien Gedanken, und zwar der resultatlose Kampf, der in Nicolaus Lenau seinen typischen Ausdruck gefunden, ließ sich in der Form kurzathmiger lyrischer Dichtungen nicht in seiner ganzen Bedeutung darstellen. Dazu bedurfte der

Dichter der epischen Ausbreitung, großer geschichtlicher Stoffe, bedeutender Helden, an denen er diesen Conflict illustriren konnte. Doch da die Collision sich wesentlich im Reiche des Gedankens bewegte, so war von selbst die strenge Form des Epos ausgeschlossen, welche Ernst macht mit der plastischen Gestaltung der äußeren Welt; denn nur eine das epische Gebiet streifende Lyrik mit vorwiegenden Elementen der Reflexion und Empfindung konnte diese Welt des geistigen Kampfes, der alles äußere Leben in seine Kreise zog, in angemessener Weise schildern. So waren diese epischen Dichtungen Lenau's Balladenkränze, wie Grün's „letzter Ritter", nur von größerem geistigen Zusammenhalte. Lenau kann als der Schöpfer der modernen lyrischen Epik gelten, welche in neuester Zeit zahlreiche Blüthen getrieben, und deren künstlerische Fortentwickelung im stets wachsenden Herausbilden des epischen Elementes und in der Beschränkung des lyrischen besteht. Vom früheren „romantischen Epos" unterschied sich diese lyrische Epik nicht nur durch den modernen Inhalt, der alles Märchenhafte und Phantastische abgestreift, sondern auch durch die ebenso fragmentarische, wie energische Form, die sich weder zu langathmigen Gesängen, noch zu südlichen Strophenbildungen entschließen konnte, sondern nur Balladen an Balladen reihte und durch einen lockeren Faden der Erzählung verknüpfte. Dies durfte auf den ersten Anblick als ein Rückschritt erscheinen; aber die langaustönenden, ermüdenden Gesänge in ottave rime, den weichlichen Stanzen, waren wohl für bunte Abenteuer der Liebe und des Glaubens geeignet, nicht für einen ernsten, geschichtlichen Inhalt oder für tiefe Gedankenprobleme. So mußte eine Uebergangsform gefunden werden, welche dem reicheren Stoffe freie Beweglichkeit sicherte, wenn sie auch zunächst die künstlerische Einheit vermissen ließ. Unsere lyrische Epik bildet aber ohne Frage den Uebergang zum Epos von einheitlicher Kunstform mit allem Ernste und aller Würde der Plastik, dessen Göttermaschinerie die Gedankenmächte der Neuzeit bilden werden, und das durch den Roman keineswegs überflüssig gemacht wird, eine Ansicht, welche die vollkommene Gleichgiltigkeit gegen jede poetische Form zur Voraussetzung hat.

Die erste größere Dichtung Lenau's: „Faust" (1836) ist Nichts, als ein lyrisches Hinundherwogen der Skepsis, ein Schwanken zwischen Gott und Teufel, zwischen Sünde und Reue, zwischen Genuß und Mißbeha-

gen, und endet mit einem vollkommenen geistigen Bankerotte, indem der Held sich das Messer „in's Herz träumt" und dem Mephistopheles verfällt. Die Skepsis gehört allerdings von Hause aus dem Teufel und bringt es daher zu keinem anderen Resultate, als ihm zuletzt auch vertragsmäßig zuzufallen; aber Faust, als Repräsentant des Denkers, der nach Wahrheit ringt, ist doch in der Lenau'schen Auffassung matt und ungenügend, und daß er diese Wahrheit durch Hilfe des Teufels erringen will, verrückt von Hause aus den richtigen Standpunkt. Soll die Nichtigkeit und Verderblichkeit alles Wissens in dieser „Faustiade" geschildert werden, so liegt in der Composition eine gewisse Consequenz. Dies scheint aber wieder dem rastlos strebenden Genius Lenau's unangemessen; das wäre eine Aufgabe für Oscar von Redwitz und Victor von Strauß gewesen. Lenau hatte sich das Problem selbst nicht klar gemacht; er giebt weder eine interessante psychologische, noch dialektische Entwickelung; ihm kam es nur darauf an, den Repräsentanten einer geistigen Stimmung zu schildern, die in ihm selbst lebendig war, und Situationen zu schaffen, in denen sie einen farbenreichen Ausdruck finden konnte. Als Composition betrachtet ist der Lenau'sche „Faust" ein verwildertes Fragment, in welchem die Wiederholungen der verwüstenden Liebeslust ermüdend wirken; aber als poetisches Denkmal einer scharf ausgeprägten, melancholischen Skepsis, ausgeschmückt mit einzelnen Reliefs von wunderbarer Schönheit, nimmt er ein dauerndes Interesse in Anspruch. Er enthält zahlreiche lyrische Prachtstellen, in denen die glühende Schwelgerei des Sinnengenusses in seinen verschiedensten Stadien ebenso hinreißend gemalt ist, wie die Tiefe elegischer Empfindung, die sich oft mit ergreifender Gewalt ausspricht. Auch der grübelnde Tiefsinn des Gedankens erhebt sich an einzelnen Stellen zu jenem düsteren Schwunge, der für alle Dichtungen Lenau's charakteristisch ist. Auf historischem Gebiete wählte Lenau Stoffe, in denen der sittliche Kampf der Reform gegen veraltete Mißbräuche, der Kampf des freien Geistes gegen die unfrei gewordene Form sich mit heroischer Erhebung spiegelt. Er schrieb dithyrambische Apotheosen der Ketzerei in: „Savonarola" (1837) und „die Albigenser" (1842); dort einer urchristlich begeisterten Opposition gegen heidnische Ausartungen der Kirche, hier des Heldenkampfes, den der freie Geist mit der bindenden Satzung

kämpft. In beiden Dichtungen verweilt Lenau mit Vorliebe bei der Passion selbst, die an diesen Kampf geknüpft ist, bei den Greueln des Streites, bei der inneren Qual seiner Helden, und läßt uns den Leidenskelch des Märtyrerthumes bis auf den letzten Rest leeren. Auch fehlt Lenau's religiösen Reformers und Revolutionairs frische, gesunde Kraft; sie sind mehr von elegischer Färbung und skeptischer Haltung. In „Savonarola" tritt die poetische Verherrlichung des Katholicismus so sehr hervor, daß die geistige Bedeutung der Reform dadurch beeinträchtigt wird. Ein dumpfer Mysticismus, eine starre Ascese, ein düster brütender Geist, eine oft krankhafte Empfindung sind in dieser Dichtung vorherrschend und prägen sich auch in der Form im oft lahmenden Rhythmus, in gesuchter Bilderpracht und in vielen krüppelhaften Gedanken aus. Den Hauptinhalt des Werkes bilden die Predigten „Savonarola's", eines Propheten, der den alten, reinen Glauben, die alte, reine Sittlichkeit vertheidigt, gegenüber dem Heidenthume der Mediceer und dem Luxus des damals entarteten Papstthumes, aber auch in Opposition gegen eine freiere Weltanschauung und in anachronistischen Tiraden gegen die jüngeren Richtungen der Hegel'schen Philosophie. In der That können wir in der Gefühlsmystik Savonarola's keinen reichen Gedankeninhalt finden. Die Dichtung enthält viele seichte Stellen, durch welche bereits der triviale Troß alltäglicher Erbauungspoeten gewatet ist. Selbst das Streben, Mißbräuche des kirchlichen Lebens abzustellen, hat für das 19. Jahrhundert und den erweiterten Gesichtskreis der Reform kein durchgreifendes Interesse mehr. Die Schönheiten der Dichtung finden sich weniger in diesen Partieen der homiletischen Gedankenpoesie, als in einzelnen glänzenden Schilderungen, in denen Lenau's Genie seine ganze düstere Majestät entfaltet, wie z. B. in „der Pest zu Florenz". Während im „Savonarola" die rhythmische Einheit gewahrt ist, finden sich in „den Albigensern" die verschiedensten Metra im buntesten Wechsel. Dafür hat die ganze Dichtung auch frischeres Blut und freiere Bewegungskraft; der echte Dichterborn strömt hier mit ureigener Begeisterung. Die Verse sind voll Schwung, die epischen Schilderungen farbenreich, hin und wieder selbst mit plastischen Elementen ausgestattet; der Inhalt greift über die bloße Reform und ein bestimmtes Credo hinaus und verherrlicht die Idee des Ketzerthumes, des fortschreitenden Welt-

geistes, der die alten Schranken niederreißt. In die Sternennacht hinaus jubelt die begeisterte Jugend: der Geist ist Gott — das Grunddogma aller Ketzerei! Vergleicht man mit diesen dithyrambisch rauschenden Cascaden „der Albigenser" die trüben, stehenden Wasser des Savonarola, so sieht man, wie der schwankende Genius des Dichters bald hier, bald dort Anker warf, bald gegen den freien Geist polemisirte, bald ihn verherrlichte und so nirgends festen Fuß zu fassen verstand. Daß er indeß der Ketzerei „der Albigenser" eine etwas moderne Färbung gab, rechnen wir ihm nur zum Verdienste an; denn der Dichter hat das Recht, einen historischen Inhalt zu vertiefen und auf den Horizont seines Jahrhundertes zu visiren. Einen besonders ergreifenden Eindruck macht in „den Albigensern" der Gegensatz zwischen den üppigen Reizen der südlichen Provence, ihrem heiteren Himmel, ihren liederreichen Troubadours und den Schrecken eines blutigen Religionskampfes, welche der Dichter uns mit jener dämonischen Wollust, mit jenem für den Leser unheimlichen Behagen ausmalt, das bei Lenau nicht blos eine Schwelgerei des Gedankens war, sondern oft den Eindruck macht, als wäre es aus nervöser Ueberreizung hervorgegangen. Eine krankhafte Ueberspannung der Sinnlichkeit liegt diesen, man könnte sagen üppigen Schilderungen des Grauenhaften zu Grunde; und nicht blos in der Anstrengung des unabläßigen Geisterbannens, während dem Zauberlehrlinge doch das rechte Wort der Lösung fehlte, nicht blos in der ganzen ossianisch-traumhaften Weltanschauung und der Unbefriedigung einer nach Erkenntniß ringenden Seele entdecken wir die geistigen Vorboten des Wahnsinnes, der nicht lange nach „den Albigensern" sich des Dichters bemächtigte, sondern auch in dieser unaufgelösten Dissonanz der geistigen und sinnlichen Natur, deren Kampf für Lenau ein Ringen zwischen der Sünde und Gnade war, in der dämonischen Sinnlichkeit, der Wollust der Passion, den Orgien des Märtyrerthumes, in allen diesen krampfhaften Schauern und Erschütterungen, welche die dunkle Verwandtschaft der höchsten Lust und des höchsten Schmerzes, der Wollust und Grausamkeit andeuten. Wenn schon in Lenau's „Faust" der Schwerpunkt mehr auf diese Seite fällt, und der Kampf zwischen Glauben und freiem Denken gegen den Kampf zwischen dem sinnlichen und geistigen Elemente der Menschennatur in Schatten tritt: so konnte der „Don Juan", eine Reliquie, die Anastasius

Grün im „dichterischen Nachlasse Lenau's" (1851) veröffentlicht, nichts wesentlich Neues bringen. Die beiden Typen des „Faust" und „Don Juan" in scharfer Sonderung festzuhalten, das mußte der Lenau-schen Dichtweise fern liegen, die sich in verschwimmenden Nebelbildern zu berauschen liebte. Don Juan und Faust, Sensualismus und Spiritualismus gehen bei Lenau in einander über; sein Faust ist so sensualistisch wie sein Don Juan, und Don Juan hat spiritualistische Anwandelungen wie Faust. Beide sind blasirt, ungesund und geben weder dem Geiste, noch der Materie das ihnen gebührende Recht. Beide sind Zwitternaturen, „Spottgeburten von Dreck und Feuer". „Don Juan" ist unvollendet und nur fragmentarisch in den Uebergängen von Scene zu Scene ausgearbeitet; aber er hat dramatische Präcision, Schwung, Leben, Keckheit; der Styl ist scharf und blitzend geschliffen und fast ganz frei von der elegischen Färbung, die man bei Lenau gewöhnt ist; ein genialer Liebesdrang tobt in wilden Gedanken und Scenen aus. Auch hier finden sich nirgends Spuren des Wahnsinnes, man müßte denn den bacchantischen Materialismus dafür halten. Ebenso sind die Liederblüthen des Nachlasses von alter Zartheit und Sinnigkeit, obwohl man bei einigen das Gefühl hat, daß sie schon am Abgrunde gepflückt sind. So besonders bei seinem letzten Gedichte, das er kurz vor seiner unheilbaren Erkrankung im September 1844 niederschrieb, und in welchem die träumerische Selbstbespiegelung einen ebenso starren, wie schwindelnden Eindruck macht:

Blick in den Strom.

„Sah'st du ein Glück vorübergehn,
Das nie sich wiederfindet,
Ist's gut, in einen Strom zu seh'n,
Wo Alles wogt und schwindet.

O starre nur hinein, hinein,
Du wirst es leichter missen,
Was dir, und sollt's dein Liebstes sein,
Vom Herzen ward gerissen.

Blick' unverwandt hinab zum Fluß,
Bis deine Thränen fallen,
Und sieh' durch ihren warmen Guß
Die Fluth hinunterwallen.

Hinträumend wird Vergessenheit
Des Herzens Wunde schließen;
Die Seele sieht mit ihrem Leid
Sich selbst vorüberfließen!"

Das war der wehmüthige Schwanengesang eines Dichters von seltener ursprünglicher Begabung, von rastlosem Streben, von edler Gesinnung, des größten elegischen Dichters der Deutschen, in welchem der Kampf und der Schmerz, die Unbefriedigung und Disharmonie, das Schwanken zwischen Glauben und Wissen, Geist und Materie, Elemente der Zeit und seiner eigenen Natur, einen für alle Zeiten classischen Ausdruck gefunden.

Der talentvollste Jünger Grün's und Lenau's ist der Ungar Carl Beck (geb. 1817), ein geborner Poet von großer Gluth der Anschauung, reichster Bilderpracht und jenem melodischen Schwunge, dessen Zauber durch keine Virtuosität angeeignet werden kann, der eine ursprüngliche Mitgift lyrischer Begabungen ist. Man hat Beck oft Schwulst und forcirtes Wesen zum Vorwurfe gemacht — mit Unrecht! Wohl ist er kein durchgängig correcter Poet, wohl schläft auch er lange Seiten hindurch; aber die Poesie ist bei ihm innerer Nerv, zwingende Productionskraft, gewaltige Unmittelbarkeit. Man sieht es diesen Gedichten an, daß sie in glühendem Gusse der Seele entströmten, daß sie aus einer oft visionären Verzückung hervorgegangen. Ihr Wurf ist immer grandios; aber es fehlt dem Dichter oft das Maß für die geistige Bedeutung des Inhaltes, und so tritt ein eigenthümlicher Contrast hervor, wenn der hinreißende Schwung der Seele nur dem Sturme gleicht, der mit großer Gewalt einige welke Blätter in die Lüfte wirbelt. In der That hat Beck keine glänzende geistige Bildungsschule durchgemacht; seine Poesie hat keinen reichen, vielseitigen Inhalt. Ihre vorzüglichsten Anlehnungspunkte sind das alte Testament, von dem er die hymnenartige, in großen Naturbildern schwelgende Begeisterung und die prophetischen Geberden entlehnte, die jungdeutsche und socialistische Reformliteratur, der er seine tendenziöse Richtung entnahm, und die landschaftlichen und volksthümlichen Anschauungen seiner Heimath, der wir seine originellsten Schilderungen und gelungensten Dichtungen verdanken. Die Verknüpfung dieser Elemente ist bei ihm oft kühn und

bizarr, wie z. B. in der „Freiheitsbibel", in welcher er Börne und den politischen Radicalismus mit Arabesken des alten Testamentes einrahmte. Antike und philosophische Elemente finden sich nirgends bei ihm; auch die orientalische Lebensweisheit liegt ihm fern. Alles ist bei ihm Gluth, Schwung, Anschauung: in den ersten Dichtungen ein düster grollender Enthusiasmus, in den letzten eine farbenprächtige Malerei. Ein melancholischer Zug geht durch alle seine Schöpfungen; aber es ist nicht die Melancholie, die innere Zerrissenheit und Skepsis Lenau's, es ist die Trauer um das vergebliche Ringen der Menschheit, um das stets entfliehende Ideal der Humanität; eine Wehmuth, welche selbst in die Dithyramben des Fortschrittes hereintönt. Beck ist niemals ein politischer Dogmatiker gewesen. Er hat ein tiefes Mitleid mit den Leidenden, den Armen, den Unterdrückten; er ist der Sänger des Judenthumes und des Proletariats. Wenn man auch den ungelichteten Bilderreichthum und manche unreifen Gedanken, vieles Wüste und Unfertige in seinen Dichtungen mit Recht tadelt, so muß man diesem Dichter doch einen hinreißenden, rhythmischen Schwung, Adel der Gesinnung, den echt modernen Instinct bei der Wahl der Stoffe, glänzendes und originelles Colorit der Schilderung zugestehen und willig einräumen, daß einzelne von seinen „Gedichten" unserer Lyrik zu dauernder Zierde gereichen.

Seine drei ersten Werke: „Nächte", gepanzerte Lieder (1838), „der fahrende Poet" (1838) und „Stille Lieder" (1840) hat Beck später in eine Gesammtausgabe seiner „Gedichte" (1844), und zwar nach kritischer Sichtung und Läuterung, aufgenommen. In den „Nächten" gährte ein unbestimmter Freiheitsdrang, ein studentisch-burschikoses Hinausstürmen in das Leben, ein phantasievolles Spiel mit der Tendenz und der Phrase und den jüngsten Traditionen der Zeit; eine Dichterkraft, bald von seltenem Zauber des Ausdruckes und berauschender Weihe, bald erdrückt von einem Bilderwuste ohne Klarheit und Prägnanz des Gedankens. Eine üppige Phantasie tritt uns gleich in der Introduction: „der Sultan" mit prächtig ausgesponnenen Bildern entgegen; ein wilder Enthusiasmus für den modernen Gedanken spricht sich im Gedichte: „die Eisenbahn" aus, das an die Poesie des Dampfes von Grün anklingt:

„Rasend rauschen rings die Räder,
Rollend, grollend, stürmisch sausend,
Tief im innersten Geäder
Kämpft der Zeitgeist freiheitsbrausend.
Stemmen Steine sich entgegen,
Reibt er sie zu Sand zusammen,
Seinen Fluch und seinen Segen
Speit er aus in Rauch und Flammen."

Zu den schönsten Elegieen des Judenthumes und den formell vollendetsten Dichtungen Beck's gehört das Lied:

„Land der Wunder! Land der Trümmer!
Dich begrüßet mein Gesang!
Deine Cedern steh'n; noch immer
Braust dein Meer mit wildem Klang.
Aber deine Helden fielen,
Und verstummt ist dein Prophet,
Und von deinen Saitenspielen
Ist das letzte Lied verweht."

„Der fahrende Poet" ist weniger stürmisch, als die „Nächte"; der Dichter bewegt sich in Reflexionen und Schilderungen, von denen die ungarischen Nationalbilder sich durch lebendige Kraft und melodischen Tonfall auszeichnen. Auch das Wiener Leben wird in treuen Umrissen und einer oft glücklichen Genremalerei geschildert. Dagegen ist das Ueberwiegen der Reflexion in den letzten Abschnitten: „Weimar und die Wartburg" störend, da Beck's Poesie über keinen tieferen Gedankeninhalt gebietet. Auch finden sich hier mehr schiefe und unklare Bilder, als in den „Nächten", wo die Flamme der Begeisterung läuternd alles Trübe verzehrte. Wenn Beck z. B. die Thräne „einen durchnäßten Pilger" nennt, „der aus der Seele in's Auge geht", oder „vom reichen Moos der Erfahrung" spricht, das Goethe's Gelocke bekränzt, so sind dies doch zu herausfordernde Sünden gegen den guten Geschmack. In den „stillen Liedern" findet sich manches zarte und sinnige Lied, wie z. B. „der Schmetterling" und „Weltgeist", die ausgezeichnete socialistische Idylle: „Knecht und Magd" und das herrliche „Frühlingslied". Eine zusammenhängende größere Dichtung schuf Beck in „Jankó, der Roßhirt, ein Roman in Versen" (1841), in wel-

chem sein Talent zu glänzender Schilderung, sein Reichthum an Phantasie und Empfindung und die lebendige Auffassung des Volkslebens in's hellste Licht traten. Der landschaftliche Hintergrund, das Ungarland mit seinen Haiden und Schenken, seinen Zigeunern und Magnaten, gab dem Dichter ein eigenthümliches Colorit, während der Inhalt der Dichtung, der rechtlose Kampf zwischen dem Knechte und dem Herrn, der gewaltthätige Feudalismus, das vom Edelmanne usurpirte jus primae noctis und die Blutrache des Beleidigten, die sociale Tendenz in concreter Weise darstellt. Glückliche Genremalerei, gewandte Gruppirung der Charaktere, Schwung der Schilderung und Empfindung, vor Allem die düstere Harmonie, in welcher die Begebenheiten, die Gestalten, die Sitten, die Landschaft übereinstimmen, räumen dieser Dichtung einen hervorragenden Rang unter den Productionen der lyrischen Epik ein. In den „Liedern vom armen Mann" (1846), denen eine fulminante Widmung an Rothschild vorausgeht, kehrt Beck eine ganz bestimmte socialistische Tendenz heraus; aber die edle Gesinnung des Dichters kann einen widerspenstigen Stoff nicht poetisch verklären. Die nackte Armuth, das bittere Elend sind wenig geeignet, eine harmonische Lyrik zu befruchten und einen reinen, ästhetischen Genuß hervorzurufen. Einige dieser Lieder haben Kraft und Schmelz und Anschaulichkeit, die Mehrzahl aber behandelt unerquickliche Lebensbilder und streift beständig das Gebiet ganz prosaischer Interessen. „Die Monatsrosen" (1848) sind eine Nachblüthe der „stillen Lieder", aber von geringerer Frische, und „das Gedicht an Kaiser Franz Joseph" (1849) war ein „stilles Lied" auf politischem Gebiete, eine elegische Petition in Versen. Neuerdings ist Carl Beck mit einer Gedichtsammlung: „Aus der Heimath" (1852) aufgetreten, in welcher er Bilder aus dem Freiheitskriege der Magyaren mit objectiver Unbefangenheit und dichterischer Begeisterung für den Heroismus, auf welcher Seite er sich offenbaren mochte, an einander reiht. Man merkt diesem Gedichte die ängstliche Feile des Dichters und das Streben nach Correctheit an, doch fehlt ihm dafür Frische und Freudigkeit und der ungestüm hinreißende Dichterschwung. Die Husaren- und Zigeunerlieder gelingen ihm am besten. Dagegen sind einige weiter ausgesponnene Dichtungen ermüdend, indem die lyrische Erzählungsweise kein spannendes Interesse an der Handlung selbst erweckt.

Die lyrische Schluß-Parabase zeugt von Beck's hoher Begeisterung für den Beruf des Dichters, der ihm früher, in den jungdeutschen Nächten, nur „ein Kainsstempel" zu sein schien. Gerade in dieser reinen, würdigen Auffassung der Poesie liegt die sicherste Bürgschaft für den geistigen und künstlerischen Fortschritt des Dichters selbst:

„O denket nicht vom Lied gering,
Denn segnen will's und rathen,
Sein Silbenfall, sein Bilderschwung
Sind unterdrückte Thaten.

Von Göttern war der Himmel voll,
Doch öde war ihr Busen,
Stumm war noch die Unsterblichkeit —
Da schuf sich Zeus die Musen.

Das Lied, es ist des Herzens Brot,
Wir können es nicht missen,
Am Sarg' und an der Wiege nicht —
Es ist der Welt Gewissen!"

An diese österreichischen Dichter des Fortschrittes mit ihrem vorherrschenden prophetischen oder elegischen Grundcharakter reihten sich, nachdem inzwischen die politische Poesie in ihrer directesten Gestalt aufgetreten war, zwei jüngere, talentvolle böhmische Poeten, welchen die historischen Traditionen ihres Landes, an die sie anknüpften, ein eigenthümliches Colorit verliehen. Böhmens Geschichte ist so reich an großen, bedeutenden Ereignissen; die Religionskriege, die es verheerten, haben einen wilden, leidenschaftlichen Charakter und geben der poetischen Anschauung ganz concrete Bilder. So konnten diese jüngeren Poeten ihre Freiheitsbegeisterung an böhmische Helden anlehnen und die alten Parteizeichen in moderner Symbolik verwerthen. Alfred Meißner aus Teplitz (geb. 1822) und Moritz Hartmann aus dem Dorfe Duschek (geb. 1821) sind die modernen poetischen Dioskuren des Böhmerlandes, die sich gleichzeitig in der Literatur einen Namen erwarben. „Kelch und Schwert" ist das gemeinsame Motto ihrer Poesie, das sie beide in modernem Sinne auslegen. Beide haben ein liebenswürdiges Talent mit der Tendenz nach künstlerischer Abrundung, die in ihren ersten Dichtungen indeß noch vermißt wurde. Beide erheben sich an einzelnen Stellen zu

hinreißender Kraft, während sie an anderen wieder in Gemeinplätze verfallen, die bei Meißner mehr der Rhetorik, bei Hartmann mehr der trivialen Darstellung angehören. Meißner hat mehr Schwung, Hartmann mehr Plastik; bei Meißner herrscht Würde vor, bei Hartmann Grazie; Meißner ist mehr glänzend und gedankenvoll, Hartmann anspruchsloser und empfindungsreicher; Meißner ist dramatischer, Hartmann epischer, ein Unterschied, der sich schon in den ersten lyrischen Anläufen beider Dichter offenbarte, und der neuerdings in ihrem noch nicht abgeschlossenen Streben, größere Kunstwerke zu schaffen, auf's Deutlichste hervortritt.

Alfred Meißner lehnt sich in seinen „Gedichten" (1845) an Lord Byron und George Sand an, die er in dithyrambischer Breite feiert. In seiner Melancholie mit den Satzungen der Gesellschaft zerfallen, sucht er düstere Naturscenen auf, die Gebirgswüste, die Haide, „die Urstille der Welt", und tröstet sich unter den todten Riesenleibern wüster Felskolosse durch die resignirende Einsicht, daß die Natur sowenig, wie die Menschheit, ein Mitgefühl und Verständniß für tiefe Leiden habe. In der Schilderung dieser Natureinsamkeit, deren Colorit mit der Stimmung der Seele vollkommen übereinstimmt, offenbart Meißner die ganze Kraft und düstere Pracht seiner Begabung. Auf den Alpen erhebt sich sein Gemüth zur Andacht, zu feierlichem Gelübde, für das Wohl der Menschheit zu kämpfen:

„O Himmelsnähe, freier Winde Wehen,
Stimmen der Wasser in der Einsamkeit,
Säuseln der Tannen auf den fels'gen Höhen,
Du schwellst die Brust und machst sie fromm und weit,
Und durch die stille Seele des Poeten
Geht, lange nicht gekannt, ein heimlich Beten."

Wie Meißner, von der Magie echt dichterischer Anschauung getragen, auch über seltenen Zauber der Form gebietet, das zeigen seine Schilderungen: „Venezia's":

„Wenn auf den bleichen Höhen
Der fernen Euganeen
Des Südens Abendsonne
Ihr Gold vergossen hat,

Dann jubelt, wie ein tolles,
Phantastisch wundervolles
Gedicht, in Rausch und Wonne
Die alte braune Stadt.

Auf allen Kuppeln brennt es
Wie Glüth des Orientes,
Es wachen in den Fresken
Die alten Heil'gen auf;
Im wundersamen Scheine
Beleben sich die Steine
Mit allen Arabesken
Bis zu dem höchsten Knauf. —

O Schmerz! das kann nicht dauern,
Die Abendwinde schauern,
Der Mond sieht blaß und bläßer
In's wirre Bild hinein.
Es gähnen die Portale
Am nächtigen Canale,
In's schweigende Gewässer
Fällt langsam Stein um Stein."

Meißner's Melancholie erinnert, besonders in den einfach hingehauchten lyrischen Gedichten, an Lenau; aber sie geht nicht aus innerem krankhaften Schwanken hervor; sie steigert sich nicht zu dämonischer Selbstqual; das erstrebte Ideal steht klar vor seiner Seele; nur der Schmerz, es nicht verwirklicht zu sehen, beseelt die Elegieen dieses Poeten. Die Färbung, die er seinem Ideale giebt, erinnert an den neufranzösischen Socialismus, dessen Stichwörter sich bei Meißner wiederfinden. Der Dichter hielt sich selbst, angezogen von den Bewegungen des französischen Geistes, zweimal, 1847 und 1849, in Paris auf und hat die Documente seines letzten Aufenthaltes in den glänzend geschriebenen „Revolutionairen Studien aus Paris" (2 Bde. 1849) niedergelegt, in denen ihn indeß sein dichterischer Prophetengeist, die irrige deutsche Auffassung des französischen Wesens, zu mancherlei Illusionen über die Gegenwart und Zukunft Frankreichs hinriß. Doch die Hinneigung zu den Theorieen socialer Reform und selbst socialer Revolution giebt seinen „Gedichten" Schwung und Eloquenz, während das eigentliche politische Pathos ihnen fern liegt. Er besingt „die Frauen", „die Armen"; er

liebt es, selbst mit der Prostitution zu kokettiren, einer „Gefallenen" eine Elegie zu singen, deren Text sich nicht ganz für eine Predigt in einem Magdalenenstifte eignen dürfte. Meißner's größere Dichtung: „Zizka" (1846) erinnert durch die Apotheose des Ketzerthumes und die lockere Verknüpfung der einzelnen Gedichte an Lenau's „Albigenser", denen sie auch vollkommen ebenbürtig ist, was die düstere Gluth der Schilderung und den durch alle Kämpfe hindurchtönenden Rhythmus des Gedankens betrifft. Nur ist Meißner's Pathos noch schwunghafter, melodischer, getragener, und seiner klaren Weltanschauung fehlt jenes dämonische Element, welches bei Lenau so unheimlich, aber gewaltig wirkt. Wohl hat auch unser Dichter das Bewußtsein, daß die Geschichte nur ein großer Cyclus von Tragödieen ist:

„Solang' des Zeitenwebstuhls Arme weben,
Solang' die Menschheit lebt von Pol zu Pol,
Bleibt Trauerspiel das große Völkerleben,
Und ach, ein Schwert sein ewiges Symbol!"

aber er glaubt doch an ein Pfingstfest der Erde, an welchem Wahn und Irrsinn wie ein Traum entflieht. „Zizka" gehört ganz in das Gebiet der lyrischen Epik und läßt, bei aller Pracht farbenreichster Schilderung, glühender Volks- und Schlachtbilder, ergreifender Balladen und reizender Idyllen, doch die epische Plastik und Ruhe vollkommen vermissen. Mit der Schattenhaftigkeit Ossian's steigen die Helden aus dem Schlachtgewühle empor, ohne es zu einer bestimmten Individualität zu bringen. Auch in der Schilderung des Haupthelden wiegt das Innerliche, die Reflexion und ein dramatischer Tik vor, welcher in Alfred Meißner lebendig ist und ihn in neuester Zeit antrieb, seine productive Thätigkeit, wie wir später sehen werden, der Bühne zuzuwenden. Daß Meißner auch Talent zu satyrischen Arabesken hat, bewies er in seinem „Sohn des Atta Troll" (1850), obgleich er sich in diesem Gedichte fast sclavisch an das Vorbild Heine's anlehnte.

Moritz Hartmann zeigt sich in „Kelch und Schwert" (1845) und in den „Neueren Gedichten" (1847) als einen Lyriker von Tiefe der Empfindung, Grazie der freilich ungleichen Form, als einen Freiheitssänger von national-böhmischer Färbung, der mit Begeisterung und Wehmuth an die geschichtlichen Traditionen der Heimath anknüpft. Minder schwung-

haft, als Meißner, besitzt er doch die Gabe, mit wenigen Zügen ein klares Gemälde hinzuzaubern, und verräth größere Anschaulichkeit und Ruhe in der Ausführung. Der Sinn für künstlerische Einfachheit des Ausdruckes ist bei ihm so lebendig entwickelt, daß er von allen österreichischen Lyrikern am wenigsten dem Pomp der überladenen Diction huldigt, eine Mäßigung, die freilich durch seine nicht allzureiche Phantasie unterstützt wird. Hartmann's Begabung hat künstlerischen Tact und wahrt die Reinheit der Form; aber es fehlt ihr die originelle Kraft und Magie eines scharf ausgeprägten Genies. Liebenswürdigkeit ohne Tiefe, Gefühl ohne Leidenschaft, Reflexion ohne Pathos, Wärme ohne Feuer, aber ein auch im Leben bewahrtes Gleichmaß des Charakters zeichnet die Hartmann'schen Dichtungen aus. Ernst des Gemüthes und Solidität der Gesinnung geben ihnen eine gemäßigte und behagliche Temperatur. Nur einmal, in der „Reimchronik des Pfaffen Maurizius“ (1849), ließ Hartmann einer oft geifernden Satyre die Zügel schießen. Oesterreichischer Flüchtling, Mitglied des Frankfurter Parlamentes und seiner äußersten Linken, zuletzt Verbannter in Frankreich und Kölnischer-Zeitungs-Reisender im Orient, hat der Dichter ein bewegtes Leben geführt und war in der Zeit der höchsten politischen Aufregung ein bereitwilliger Pamphletist seiner Partei. Witz und Sarkasmus läßt sich seinen im naiven Chronikenstyl gehaltenen satyrischen Fresken aus der Paulskirche nicht absprechen; aber es lief doch viel Flaches und Triviales mit unter, und die Beurtheilung der politischen Charaktere ist durch einseitige Parteiverbitterung gefärbt. Dingelstedt ließ später seine Witzraketen von der entgegengesetzten Seite spielen; ebenso Wilhelm Jordan im „Demiurgos“; Prutz illustrirte satyrisch beide Seiten der Paulskirche; Robert Heller und Heinrich Laube brustbilderten aus dem Centrum — so stellte sich in der Literatur das Gleichgewicht wieder her, und eine Einseitigkeit wurde durch die andere corrigirt. Die kecke, frisch aus der Zeit heraus gedichtete Reimchronik Hartmann's wird indeß sowohl als Document damaliger Stimmungen und Tendenzen, als auch als Silhouetten-Sammlung der damaligen politischen Berühmtheiten, wenn auch manche Silhouette an die Caricatur grenzt, für spätere Zeiten von größerem Interesse sein, als die satyrischen Randglossen der anderen Autoren, die weniger aus der unmittelbaren Inspiration des Augenblickes hervorgegangen. Nach diesen satyrischen

Attentaten auf der politischen Tribune zog sich Hartmann in die Idylle zurück und veröffentlichte sein idyllisches Epos: „Adam und Eva" (1851), das an „Herrmann und Dorothea" und „Paul und Virginie" erinnert, viele liebliche Stellen und anmuthige Schilderungen enthält, aber doch wieder den Beweis liefert, daß der antike Hexameter für die moderne Dichtung ein ungeeigneter Träger ist. Wenn man auch das Streben nach künstlerischer Totalität in dieser Dichtung anerkennen muß, so macht sie doch vorwiegend den Eindruck einer Nachbildung ohne frischen, eigenen Trieb, ohne die echte, kernige Plastik, ohne das ungetrübte, idyllische Behagen, um so mehr, als der Dichter selbst in der „Einleitung" den Uebergang der politischen Lyrik zur friedlichen Idylle in einer äußerlichen Weise als ein Bedürfniß der Zeit motivirt. In den letzten Dichtungen Hartmann's: „Schatten" (1851), poetischen Erzählungen und einigen „stillen Liedern" zeigt sich ein liebenswürdiges, descriptives Talent, das aber bei aller Klarheit und Anschaulichkeit ohne höheren Schwung ist. Die würdige und einfache Diction leidet an einzelnen Härten und Unebenheiten. Die gelungensten Schilderungen enthält das erste Gedicht: „Sackville", während die Vision „Kalotas" oder der Bund der Gleichen, bei anmuthiger träumerischer Beleuchtung, den Grundgedanken zu sehr verklingen läßt. Die Liebeslyrik in den „Schatten" spricht die Sprache unmittelbarer Empfindung, des eigenen, tiefgefühlten Erlebnisses, schwärmerischer Treue und edler Resignation:

„Froh mußt du durch das Leben wandern,
Ein doppelt Glück in deiner Brust,
Das eig'ne Glück und das des Andern,
Den ich beneide schmerzbewußt.

Dich kann die schöne Welt nicht missen —
Gestöret wär' ihr reiner Klang,
Wie einer Harfe, der zerrissen
Nur eine einz'ge Saite sprang.

Darf denn dem Lenz die Rose fehlen?
Die Perle dem urheil'gen Meer?
Wie traurig wären uns're Seelen,
Gingst du nicht unter uns einher."

Wie sich die Hartmann'sche Muse durch ihre lyrische und künstlerische Keuschheit auszeichnet, so athmen alle seine anderen Schriften, sein auf

böhmischem Localgrunde mit epischem Behagen ausgeführter Roman: „Krieg um den Wald" (1850), sein anziehendes „Tagebuch aus der Provence und Languedoc" (2 Bde. 1852), seine in mehreren Blättern zerstreuten Schilderungen aus dem Orient, maßvolle Grazie der Darstellung und zeugen durch die Ruhe und Sicherheit der Beschreibung, durch die liebevolle Hingabe an das Object, durch die Bewährung sorgsamer Beobachtungsgabe und eines für das geistig Bedeutende aufgeschlossenen Sinnes von dem vorzugsweise epischen Talente des Dichters, welches er bald in einem Epos von nationaler Bedeutung zu durchgreifender Geltung bringen möge!

In einem solchen größeren Epos versuchte sich ein anderer böhmischer Dichter, der auf gänzlich neutralem Boden steht, aber, ohne den modernen Gedankenschwung und tieferen, geistigen Inhalt, den Bildern der böhmischen Geschichte keinen allgemein fesselnden Kern, keine deutsche Bedeutung zu geben wußte: Carl Egon Ebert aus Prag (geb. 1801) in seinem böhmisch-nationalen Heldengedichte: „Wlasta" (1829). Auch in seinen „Dichtungen" (2 Bde. 1824) behandelt Ebert vorzüglich lyrisch-epische Stoffe, Balladen und Romanzen der Heimath. Wo ein allgemein menschliches Interesse den localen Stoff adelt, da erhebt sich auch Ebert's stets geschmackvolle Form zu einem höheren Schwunge; aber im Ganzen hält die Erdschwere des Stoffes sein Talent darnieder. Frischer, lebendiger ist der Böhme Uffo Horn in seinen „Gedichten" (1847), in denen auch die epische Gestaltung vorwiegt. Uffo Horn ist eine thatkräftige Natur, deren unmittelbare Erregungen sich rasch zu energischer Lyrik condensiren; doch diese leichte Erregbarkeit seines Talentes, das sich auch im Drama und in der Novelle nicht ohne Glück versucht, hemmt bei ihm die Ruhe künstlerischer Gestaltung. Daß Uffo Horn in Schleswig-Holstein tapfer mitgefochten, giebt seinem Büchlein: „Von Idstedt bis zu Ende" (1850) doppeltes Interesse. Ebenso erregbar, flüchtig, in unbestimmtem Drange nach Ideeen und Stoffen haschend ist Hermann Rollet, der in Liederkränzen, Frühlingsboten aus Oesterreich, Wanderbüchern, in Incest-Dramen die heitere Lyrik politischer Tirailleurs mit den kecken Griffen „der Dramatiker des Problems" vereinigt und in trüber, geistiger Gährung die angeborene Frische seiner Begabung unterdrückt.

In den politischen Bewegungen der Jahre 1848 und 49 schien diesem lyrischen „jungen Oesterreich" der Athem auszugehen; die düsteren Blut- und Greuelscenen der Revolution und die Strenge des Habsburgischen Absolutismus verscheuchten die lyrischen Dichterträume, und das Ideal der Humanität, das der milde Grün und der düstere Lenau gefeiert, schien im wilden Kampfe der Parteien und der Interessen begraben. Die schreckhafte Nähe gewaltiger Ereignisse mußte eine Poesie lähmen, die sich nur in den Dämmerungen und Ahnungen des Gemüthes wohlgefühlt. Die veränderte Weltlage Oesterreichs in jüngster Zeit, seine Fechterpositur Rußland gegenüber, die Vertheidigung deutscher Interessen riefen indeß eine neue österreichische, deutsch-patriotische Poesie hervor, welche in dem berühmten Trauerspiele: „der Fechter von Ravenna" ihren durchgreifendsten Ausdruck gefunden und in der Gestalt der mütterlichen Thusnelda, welche ihren Sohn Thumelikus vergebens zum Kampfe für das deutsche Vaterland aufruft, den Kaiserstaat personificirt. Diese neue Situation, in welche Oesterreich durch die politischen Verhältnisse gedrängt wurde, schien zu einer idealen Auffassung so geeignet, daß ein patriotischer Dichter, wie Constant (Pseudonym für Wurzbach), der sich schon früher in seinen „Parallelen" (1849) in einer oft herben und harten Form bestrebt, die österreichischen Zustände und Bestrebungen mit liberalen Tendenzen zu verbrämen, in seinen neuerdings erschienenen „Gemmen" (1855), poetischen, blumenreichen Erzählungen, epischen Variationen über beliebige Stoffe mit manchen durchschimmernden Adern des Talentes, Oesterreich mit dem alten Hellas zu vergleichen wagte und sich in einer ausführlichen Schilderung der Perserkriege in ottave rime nur erging, um diese patriotische Nutzanwendung daran zu knüpfen.

Durch die glücklichen Familienereignisse des kaiserlichen Hauses, durch die Vermählung des jungen Kaisers und die Entbindung der Kaiserin, welche gerade in die jetzige, kriegerische Situation fielen, wurde auch die gemüthliche österreichische Lyrik, die Lyrik der Massen, angeregt, in zahlreichen Hochzeitsprogrammen und Gratulationspoesieen höhere Politik zu treiben und einige Streiflichter auf die Weltbedeutung Oesterreichs zu werfen. Diese harmlose Lyrik Oesterreichs hatte, meistens unberührt von den Zeitereignissen, in stillen Kreisen seit Decennien fortgewuchert,

eine Poesie des Gemüthes, des Lebensgenusses, des selbstzufriedenen Humors, der bunten Unterhaltung. Auf dieser breiten Lebensbasis steht als Repräsentant österreichischer Volksthümlichkeit Ignaz Friedrich Castelli aus Wien (geb. 1781), ein jovialer Poet, massenhaft in seiner Production, unerschöpflich in kleinen, launigen Schnitzarbeiten, ein Curiositätenfreund im Leben und in der Poesie, ein Sammler von Schauspielen, Theaterzetteln, Tabaksdosen, ein Dichter von Charaden, Logogryphen, Anagrammen, Anekdoten, Sprichwörtern, burlesken Skizzen, Possen, Gelegenheitsgedichten, Redacteur von Journalen, Herausgeber von Taschenbüchern, das geistige Factotum Altösterreichs. Er hat sechs Bände „Gedichte" (1805), fünf Bände „poetische Kleinigkeiten" (1816—26), achtzehn Bände „dramatische Sträußchen" (1809), das Taschenbuch „Selam" (7 Bde. 1814), zwölf Hefte alte und neue Wiener „Bären" herausgegeben. Behaglichkeit, Redseligkeit, Volksthümlichkeit sind für alle seine Dichtungen charakteristisch. Sie erinnern an die Brunnen bei der Frankfurter Kaiserkrönung, die allem Volke nahrhaft sprudelten. Im engen, aber doch unerschöpflichen Kreise des Familienlebens und der öffentlichen Belustigungen giebt es auf die einzelnen Themata tausend Variationen, die ein geschickter Virtuose herausfindet. Wie mannigfach haben Strauß und Lanner den Enthusiasmus der Wiener Tanzlustigen in Bewegung gesetzt; wie viele Walzer und Gallopaden haben sie componirt! Castelli ist der poetische Strauß und Lanner; er dichtet die Walzer des Gemüthes, und freudig geröthet folgt der Wiener dem geistigen Tacte seines Maëstro. Ein gesunder, hausbackener Verstand, fern allem Idealen, aber auch allen idealistischen Verirrungen, welche Castelli oft mit Witz gegeißelt, wie z. B. die Schicksalstragödieen im „Schicksalsstrumpf" (1818), geht bei ihm Hand in Hand mit einer einfachen Empfindung, hinreichend für persönliche und gesellige Beziehungen, und jenem harmlosen Witze, der den Getroffenen gleich mit einer Prise und mit einem Händedruck entschädigt. Weniger an der Scholle haftend, freizügig, mit größeren Ansprüchen auf nationale Geltung oder poetische Berechtigung tritt der Redacteur des „Humoristen", Moritz Saphir aus Pesth (geb. 1794), auf, der längere Zeit die pikante Luft Berlins geathmet. Er ist der incarnirte Wortwitz; das ist seine Bedeutung in der Literatur. Indem der Wortwitz

mit den Worten spielt, spielt er auch mit ihrem Inhalte. Er kann gemüthlich sein, bürgerlich, familiär. Es giebt Worte, die sich so rührend drehen und wenden lassen, daß der gute Bürger sich tief ergriffen fühlt; es giebt Worte, die sich larmoyant auswinden lassen, deren Sinn man erst faßt, wenn ihre ganze sentimentale Feuchtigkeit uns entgegentropft. Das versteht Saphir, wo er eine ernste Miene annimmt und die Augen elegisch aufschlägt, wie in vielen seiner ernsten „Gedichte". Doch im Grunde ist der Wortwitz spitzig, polemisch, scandalsüchtig, klopffechterisch, herausfordernd — und wie der Witz, so ist sein Autor. Denn er ist unselbstständig; es ist die Dialektik des Wortes selbst, die ihn leitet; es ist der eigene Proceß des in die humoristische Retorte geworfenen Wortes, der so blitzt und sprüht, und dem der Chemiker selbst zusieht. Er ahnt und weiß es selbst nicht, wie sich das Wort unter seinen Händen verwandeln wird; er läßt das Chamäleon schillern und notirt seine Farben. Dabei ist natürlich von eigener Farbe, von Inhalt, von Gesinnung nicht die Rede. Tiefere Ideeen werden zum Glücke selten von diesen hin und her spielenden Wortmaschinen zerrieben. Die Satyre Saphir's sucht mit Vorliebe altbekannte, triviale Gegenstände: die Aerzte, die Frauen, das Theaterwesen auf und richtet das politische Wetter ganz nach dem Barometer der öffentlichen Zustände ein. Demnach scheint bei ihm die Sonne des politischen Freisinns, oder er braut revolutionären Sturm, oder der Himmel ist ganz bewölkt, und der Autor hüllt sich in feierliches Schweigen. Saphir kann als Lyriker keine sonderliche Bedeutung beanspruchen. Er appellirt wohl hin und wieder in elegischen Klängen mit Glück an die Thränendrüsen; er seufzt in Trochäen und saloppen Heine-Versen; er dichtet eine Ode auf Sanct-Helena; doch alle diese Gedichte haben keine bestimmte Physiognomie. In seinen längeren Dichtungen herrscht eine verwaschene Geschwätzigkeit und flach moralische Sentimentalität, der echte Basenton der Erzählung; die armen, müdgehetzten Worte, hinter denen sein spielender Witz auf ernstem Gebiete herjagt, flüchten sich in Mitleid erregender Weise durch die lang gestreckten Verszeilen. Seine heiteren Gedichte enthalten manchen glücklichen Wurf und sind populär geworden, besonders als beliebte Declamationsübungen, um so mehr, als sie sich nirgends über das Niveau hausbackener Verständlichkeit erheben. Die humoristischen Vorlesungen Saphir's, in

denen die Hammerwerke und Sägemühlen seines Wortwitzes am ungestörtesten arbeiten, enthalten viel Geistreiches, Glänzendes, Frappantes und zeugen von einem nicht gering zu schätzenden humoristischen Talente und einer die Sprache beherrschenden und bereichernden Virtuosität. Saphir's Productivität ist unbegrenzt, denn die Combinationen des Wortspieles sind so reich, wie die jedes anderen Spieles. Er hat eine „humoristische Damenbibliothek", ein „fliegendes Album für Ernst, Scherz, Humor und frohe Laune", ein „Conversationslexikon für Geist, Witz und Humor" geschrieben; er hat „gesammelte Schriften" (4 Bde. 1832) und „neueste Schriften" (3 Bde. 1832) herausgegeben, und Werke, deren Titel schon für den seltsamen Geschmack spricht, den er vertritt, z. B. „Dumme Briefe, Bilder und Chargen, Cypressen, Literatur- und Humoral-Briefe" (1834). Das ist eine Probe von der olla potrida des Saphir'schen Humors.

Neben diesen Humoristen treten andere Wiener Volkspoeten auf, die ebensowenig um Stoffe verlegen sind, und die allen diesen meistens auf der Landstraße gefundenen Stoffen eine gemüthliche Seite abzugewinnen wissen. Zu diesen gehört vor Allen Johann Nepomuk Vogl aus Wien (geb. 1802), ein unermüdlicher Balladensänger, der mit der poetischen Leier durch die Straßen wandert und Jedem sein Lied singt, dem Soldaten und dem Bergmann, bald altfränkisch, bald modern, die ganze Specialgeschichte abstaubt und aus den verlorensten Flüssen den Sand wäscht, um einige poetische Goldkörner zu finden. Was im Kaiserreiche, abgesehen von größeren historischen Perspectiven, zu denen sich seine mehr auf die wandernden Tableaus des Jahrmarktes beschränkte Poesie selten versteigt, an mundgerechter Poesie zu finden ist: das hat Vogl gewiß entdeckt und in „Balladen" (1837, 1846), in „Klängen und Bildern aus Ungarn" (1839), im „fahrenden Sänger" (1839) und anderen Sammlungen ausgeschlemmt. Er wandert mit seiner Leier durch's Lager und singt sein Lied bei den Gewehrpyramiden („Soldatenlieder" 1849); er steigt in's Bergwerk hinab und läßt im dunkelen Schachte seine Stimme ertönen („Aus der Teufe", 1849). In Krieg und Frieden, über und unter der Erde, bald epischer Poet, bald tändelnder, sentimentaler Liedersänger („neuer Liederfrühling" 1841), bald patriotischer Barde („deutsche Lieder" 1845), dem nur der Feind und

die Befreiungskriege zu einem Arndt und Körner fehlen, hat Vogl fast jede Leipziger Messe mit einem Bändlein besucht, ein heiterer lyrischer Papageno mit einem Vogelkäfige, in dem recht munter durcheinander gezwitschert wird. Den Ton der Innigkeit, der Gefühlswärme trifft Vogl's unzweifelhafte Begabung; auch in den „Balladen" finden sich glückliche Schilderungen und ansprechende Weisen; aber das geistige Terrain seiner Poesie ist so tief gelegen, daß die Bergluft des idealen Gedankens nie befreiend darüber hinstreicht. Eine Stufe höher, als Vogl, steht Johann Gabriel Seidl aus Wien (geb. 1804), der Dichter der österreichischen Volkshymne: „Gott erhalte Franz den Kaiser", ein Poet von tiefer und inniger Empfindung, correcter, als Vogl, in der Form, aber auch ohne höheren Gedankenschwung. Neben den genialen Freiheitspoeten, Grün und Lenau, und ihrer Gedankenkraft treten diese guten Patrioten und formlosen Gefühlsmenschen mit ihrer in ausgefahrenen Gleisen behaglich einhertrottenden Lyrik sehr in Schatten. Seidl hat auch Gedichte in österreichischer Mundart geschrieben, eine Begrenzung des Talentes auf einen bestimmten localen Kreis, welche bei an und für sich beschränkten Talenten nur zu billigen ist. Denn man könnte sagen, alle diese Lyriker haben in geistiger Beziehung in österreichischer Mundart gedichtet, wenigstens ist ihr Ruhm nicht weit über die schwarzgelben Grenzpfähle hinausgedrungen. Seidl's „Dichtungen" (3 Bde. 1826 bis 28), „Bifolien" (1836), „Natur und Herz" (1853) u. A. geben ein abgeschlossenes, liebenswürdiges Dichterbild, gehen aber im Ganzen nicht über die musikalische Empfindung hinaus. Mehr reflectirend, mit sentimentalen Wendungen, ein Poet der edelen Resignation erscheint Tschabuschnigg in seinen „Gedichten", während der Ritter von Levitschnigg mit größerer Ostentation auftritt und ein geniales Gebehrden kokett zur Schau trägt. Da klingt Vieles pikant, keck, bedeutend; die Bilder scheinen neu und originell, doch entspricht der Kern selten der glänzenden und barocken Schale. Die gegen sociale Bestrebungen gerichtete Tendenz seines „Märchens" (1847) kann sich durch die uncorrecte, genial gährende Form nicht zu voller Geltung durcharbeiten. Wie Levitschnigg die Originalitätssucht, so vertritt Foglár das nebelhaft Dämmernde, Elegische einer abgeschlossenen Gefühlswelt in den „Cypressen" (1841) und in den „Strahlen und Schatten" (1846). Weich-

heit, Innigkeit und Bilderreichthum charakterisiren diese Gedichte, die sich in der Dämmerung einhausen und sie nicht, wie Grün und Lenau, mit prophetischem Fluge durchbrechen. Der Gedanke, der sich unbehaglich in diesen Dämmerungen hin und her wirft, wird aus innerer Unbefriedigung den heiteren Lebensgenuß maßlos ausbeuten, seine Kraft in dithyrambischer Wollust vergeuden — ein Schritt, den in der österreichischen Lyrik Johannes Nordmann thut. Seine „Gedichte" (1847) sind leidenschaftlich wild, ohne Bahn und Maß, Kometen mit wenig Kern, aber feurigem Nebelschweife; in den „zwei Frauen" (1840) herrscht ein bacchantischer Cultus des Fleisches, dem diese Lyrik aus Verzweiflung darüber zu huldigen schien, daß sie kein maßvolles Ideal der Humanität feiern durfte. Mit kalter, verächtlicher Ruhe steht neben diesem stürmischen Phallusdiener Friedrich Bach („Gedichte" 1847), ein träumerischer Romantiker, spielend, formlos, ironisch fremd und feind den bewegenden Mächten der Zeit. Die österreichischen Dramatiker, bei denen an und für sich das lyrische Element vorherrschend ist, haben alle neben ihren dramatischen Kriegsdampfern auch kleine lyrische Schaluppen vom Stapel laufen lassen, in denen man allerdings, wie in den süßen Gedichten von Halm (1850) und den hypernaiven Gedichten von Mosenthal (1847), der Seekrankheit ausgesetzt ist. Trockner lyrischer Schiffszwieback findet sich bei Deinhardstein (1844), während Otto Prechtler („Dichtungen" 1836) etwas kräftiger das Ruder führt, obwohl auch hier viel leeres Geplätscher ermüdet. Ein junger Poet, Rudolf Hirsch, der in den „Balladen" (1841) und im „Buche der Sonette" (1841) in reiner Kunstform debutirte und sich durch gefällige Abrundung und ein sangbares Element auszeichnete, hat später wenig diesem Debut Entsprechendes geleistet, indem das Gesuchte und Pretiöse in den Vordergrund trat und der Dichter mit dem poetischen Brillantringe, den er am Finger trägt, mit zu großem Wohlbehagen kokettirte. Solider ist Ludwig August Frankl, der Dichter des Epos: „Don Juan von Austria", während Carl Hugo, auch mit formlosen Dramen debutirend, die nicht ohne Schwung sind, in den „Psalmen eines armen Poeten" (1846) sich in grillenhaften Jeremiasklängen ergeht. Weit über allen diesen Lyrikern steht in geistiger Beziehung der geniale Diätetiker der Seele, Freiherr Ernst von Feuchters-

leben aus Wien (1806—1849), dessen sämmtliche „Werke" (5 Bde. 1851—52) neuerdings der Dichter Hebbel herausgegeben hat. In diesen Dichtungen bewegen wir uns auf der Höhe einer philosophischen Weltbildung, die durch ein feines ästhetisches Gewissen geregelt wird. Hier fällt der Schwerpunkt nicht auf Klänge der Empfindung oder auf bunte Lebensbilder, sondern auf die gedankenvolle Offenbarung einer Weltanschauung, welcher Ruhe und Frieden der Seele das höchste Ziel, und die Harmonie der „Physis" ein wesentliches Mittel ist, die Psyche ungefährdet zu erhalten. Die Epigramme und Sinnsprüche sind die geeignete Form, in der sich dieser an Goethe vielfach anklingende Inhalt offenbaren kann. Die Opposition gegen die teuto=mystisch=romantische Jüngerschaar ist ebenso berechtigt, wie die Mahnung an „das Große", welche dieser österreichischen, an kleinen Stoffen sich abarbeitenden Volkslyrik einen kritischen Grabstein setzt:

„Stets halte dir das Große vor!
Es läßt die Sinnen nimmer sinken;
Ihr Herz erquickt ein Himmelschor,
Und brüderliche Sterne winken:
Gerührt, auf Gräbern, zwischen Trümmern
Seh'n wir die ew'gen Sterne schimmern."

Vierter Abschnitt.

Die politische Lyrik.

Georg Herwegh — Robert Prutz — Franz Dingelstedt — Hoffmann von Fallersleben — Ferdinand Freiligrath — Max Waldau — Graf Moritz Strachwitz.

Im weitesten Sinne gehören schon die genialen Repräsentanten der österreichischen Poesie zur politischen Lyrik, obgleich das concrete, politische Element nur in Grün's „Spaziergängen" deutlich hervortritt, während sich in den übrigen Dichtungen aus dem humanistischen Orchester nur hin und wieder ein politischer Posaunenstoß mächtig erhebt. Die politische Lyrik stand im unmittelbaren Gegensatze gegen den Quietismus der orientalischen; aber die schwäbische Dichterschule hatte bereits ihre Weisen angestimmt, und Heine's Humor war ihre plänkelnde, tiraillirende Avantgarde. Wie keine geistige oder ästhetische Richtung urplötzlich und zusammenhanglos aus dem Boden wächst, sondern nur das gährende

Streben der Vorläufer in klarer und bestimmter Form ausprägt: so hatte auch die politische Lyrik weitverzweigte Zusammenhänge in der modernen Poësie und war nur der geläuterte und selbstständige Ausdruck dessen, was in Byron und Platen, in Uhland und Pfizer, in Lenau und Heine vereinzelt hervorblitzte. Das Bewußtsein ihrer Berechtigung gab ihr diese große Bestimmtheit, diese markirte Physiognomie. Zu diesem Bewußtsein aber half ihr ein entscheidendes Zeitereigniß, die Thronbesteigung des jetzt regierenden Königes von Preußen, dessen anregende Beredtsamkeit das schlummernde politische Leben des Volkes weckte. Die politische Lyrik hatte sich auf einen neuen Boden gestellt, auf den Boden der Ueberzeugung, der religiösen Gesinnung, und darin die Erbschaft Börne's angetreten. Weder Heine's zerrissene Form, noch das ahnungsvolle Irrlichteliren unbestimmter Phantasieen konnte ihr genehm sein; sie brauchte Energie des Ausdruckes, Ganzheit und Geschlossenheit der Kunstform, Pathos und ernsten, würdigen Mannesschritt, statt aller phantastischen und frivolen Seitenpas. Die politische Lyrik parodirte die Romantik nicht mehr; sie betrachtete jede Don-Quixoterie als geistig überwunden und wandte sich in unmittelbarem Anlaufe gegen den Staat und die Gesellschaft, insoweit beide nicht mehr den idealen Ansprüchen genügten. So schloß sie sich an den junghegel'schen Radicalismus, an die „deutschen Jahrbücher" an, denen sie viele philosophische Stichwörter entnahm. Sie war von einer Frische, Jugendlichkeit, Begeisterung, welche ihr Auftreten als wesentlich neu erscheinen ließen und in der Literatur Epoche machen mußten. Man hat viel über die Berechtigung der politischen Lyrik im Allgemeinen hin und her gestritten; das Urtheil einzelner kritischer Autoritäten hat sich gegen dieselbe erklärt, und die noch zahlreichen Anhänger der Romantik haben ein Anathem auf sie herabgerufen. Doch entschieden zu ihren Gunsten spricht die offenkundige, nicht erzwungene Theilnahme, welche die ganze Nation diesen ernsten Liedern politischer Begeisterung schenkte, sowie das unzweifelhafte Talent ihrer Dichter. Denn wo sich productive Kraft und freudiges Empfängniß auf einem Punkte begegnen, da ist dieser Punkt ein echter Quellpunkt der geschichtlichen Entwickelung und Nothwendigkeit, deren Recht ein höheres ist, als das Recht, das die ästhetischen Scholastiker mit subtilen Distinctionen in ihrem Codex bestimmen. Doch diese Hohenpriester der alt-

hergebrachten ästhetischen Regel, welche sich vor jeder Neuerung bekreuzigen, die sie nicht in den überlieferten Rubriken unterbringen können, hätten zuerst wissen sollen, daß das gute Recht der politischen Lyrik, wenn sie auch hier in einer neuen Form auftrat, doch von sehr alten Zeiten herdatirt. Oder haben sich die Griechen und Römer auf anakreontische Liebeslieder, auf die Feier des Chier- und Falerner-Weines, auf Schilderungen des Landlebens, auf Hirtenidyllen und Ackerbaupoeme, auf weise Lehren des Lebensgenusses beschränkt? Haben sie nicht auch den Staat und seine ruhige Weisheit, das Gesetz, seine energische Bewegung, den Krieg, gefeiert? Ist nicht Pindar, der erhabene Sänger der olympischen Spiele, der größten griechischen Nationalfeierlichkeit, ebenso gut ein politischer Lyriker wie Tyrtäos, der mit seinen Kriegsliedern die Lacedämonier begeisterte? Hat Horaz nicht seine Inspirationen ebenso zeitgeschichtlichen Ereignissen, wie dem Kreise seines Privatlebens entnommen? Sind nicht politische Beziehungen durch alle seine Oden zerstreut, und sind selbst seine servilsten Oden auf Augustus nicht von höherer Bedeutung, als die er an seine Chloë oder gar in anum libidinosam gedichtet? Weht darin nicht ein Hauch von der Energie des weltbesiegenden Roms, die der Dichter nicht einmal zu verleugnen vermag, der in der Schlacht feig seinen Schild fortgeworfen und die Flucht ergriffen? Von den Satyrikern, von einem Juvenal und Martial, wollen wir nicht einmal sprechen, denn die Satyre kann nur an ihre eigene Zeit und an ihre Sitten anknüpfen; sie ist werthlos, wenn sie keine Säcularbilder liefert. Doch fassen wir das vielgepriesene Mittelalter in's Auge, das mit seiner lammfrommen Minnepoesie und Empfindungständelei die Romantiker so beseligt, und an das sich noch heutzutage die nichtssagende Lyrik anlehnt — haben die Troubadours nicht auch feurige Sirventes gegen staatliche und kirchliche Tyrannei geschleudert? Ist Pierre Cardinal nicht ein politischer Lyriker? Ja, hat der größte Dichter des Mittelalters, der gewaltige Dante, nicht in seine Hölle und seinen Himmel die Helden seiner Zeit hineingedichtet und die mächtigen Kämpfe seines eisen- und glaubensfesten Jahrhunderts in den Fresken seiner Phantasie verewigt? Wohnt in der città dolente nicht ebensoviel politische Poesie, wie in den Räumen des Paradieses? Ist es nicht eine Gallerie von Zeitgenossen, die er von den Flammen des höllischen Feuers beleuchten läßt? Und wäre es nicht ganz dasselbe,

wenn ein moderner Dichter in seine divina commedia einen Louis Napoleon und Nicolaus, einen Mazzini und Hecker, einen Menschikoff und Canrobert aufnähme? „Löschpapierne Zeitungspoesie!" würden die Dilettanten rufen, die in der Poesie und Aesthetik das große Wort führen und lange Commentare über den schwarzen Corso Donati schreiben, der für die Zeit Dante's so wenig eines Commentars bedurfte, wie irgend ein reactionärer Brandstifter für die unsrige. Hat nicht selbst der fromme Klopstock die französische Revolution in einer oft unscandirbaren Begeisterung verherrlicht? Waren die Dichter der Befreiungskriege, Körner, Arndt, Stägemann, nicht politische Lyriker? Die Verurtheilung der politischen Lyrik konnte sich daher, wenn sie überhaupt vernünftig motivirt werden sollte, nur auf die jüngste Erscheinung dieser Richtung beziehen. Es war vor Allem die Unbestimmtheit ihres Gehaltes, welche die Kritik herausforderte. Sie lehnte sich an keine nationalen Thatsachen an; sie ließ nur in's Blaue hinein ihren Kampfruf erschallen. Es war eine Lyrik der Postulate, die sich von der österreichischen dadurch unterschied, daß sie ihre ganz bestimmten Stichwörter hatte, wenngleich sie diese Stichwörter oft unklar durcheinanderwarf. Sie war der Gegenschlag gegen die Blasirtheit und Trivialität der Zeit, gegen die Inhaltlosigkeit der Liebes- und Mondscheinlyrik, gegen die Selbstvernichtung heinisirender Bajazzos; sie war ein energischer Ruf zur That, der bei der ganzen Nation ein Echo fand. Die Stagnation der öffentlichen Zustände hatte bisher bei den Einzelnen Indifferenz und Langeweile hervorgerufen, ja selbst die Lebensmüdigkeit im Privatleben gefördert. Die politische Lyrik trat mit einer Begeisterung für das öffentliche Leben auf, das sie durch die Macht des Gedankens in Fluß bringen wollte. Auch sie sehnte sich nach dem Tode, aber nicht aus Gleichgiltigkeit gegen das Leben, sondern weil sie ihn für das vollgiltige Siegel der That ansah, weil sie ehrenvoll und schön zu sterben wünschte. Aber ihre Thatenlust hatte kein Feld, ihre Kampflust keinen Feind. Sie wollte dreinschlagen, gleichviel auf wen, nur um ihre Tapferkeit, ihren Heldenmuth zu bewähren:

„O frage nicht, wo Feinde sind!
Die Feinde kommen mit dem Wind —"

Es war in einer anderen Form die Sehnsucht junger Militairs, die

auf Avancement dienen: Krieg à tout prix — dann lichtet sich die Rangliste! Freilich kämpfte diese Lyrik unter den Fahnen der Freiheit; aber die Freiheit war so unbestimmt, daß man sie ohne Weiteres mit der Kampflust identificiren konnte. Ihre Unbestimmtheit bannte sie in einen engen, begrenzten Kreis, denn sie hatte Nichts darzustellen, Nichts zu schildern, als den inneren Drang und Trieb. Es war eine Lyrik der Apostrophen, des kategorischen Imperativs in der Politik; aber sie hatte eine in vollen Klängen austönende Formvollendung, Adel, Kraft und Schwung. Nur allmählich überwog bei ihrer Entwickelung das Satyrische, das durch Begegnisse mit der Polizei Verbitterte; aber auch ihre Gestaltungskraft nahm zu, sie begann in festeren Umrissen zu dichten; geschichtliche Ereignisse gaben ihr einen objectiven Hintergrund. So trat ihre Bedeutung immer mehr hervor: die erste Phase der echten Zeitlyrik zu sein, die in klarer Form dem Genius des Jahrhunderts huldigt und, was die Herzen und Geister der Lebenden bewegt, in künstlerischer Gestalt der Nachwelt aufbewahrt. Sie war eine Lyrik der Stimmung, welcher eine Poesie der Gestaltung folgen mußte. — Ihr Chorführer, Georg Herwegh aus Stuttgart (geb. 1817), der wie ein politischer Triumphator durch Deutschland zog, überall gefeiert, angetoastet und selbst vom Könige von Preußen zur Audienz befohlen, hatte zuerst die politische Lyrik von jenen üppigen Gewändern der österreichischen Dichterschule befreit, von allen diesen verdeckenden Bilderschleiern, und ihre festen Züge, ihre klare Form enthüllt. „Die Gedichte eines Lebendigen" (1841, verm. Aufl. 2 Thle. 1843—44) übten eine berauschende Wirkung aus, die sogar von ihrer Tendenz zum Theile unabhängig war, denn sonst hätten sich nicht soviele Anhänger des conservativen und orthodoxen Princip's an diesem poetischen Feuerweine erquickt. Arnold Ruge hob in den „deutschen Jahrbüchern" Herwegh als den Dichterkönig auf den Schild und stellte die politische Lyrik als die bedeutendste Phase der jüngsten literarischen Entwickelung der ganzen Romantik gegenüber. In der That vereinigte die Form Herwegh's Platen und Béranger; sie war ebenso gediegen und schwunghaft, wie volksthümlich und melodisch; sie war von großer Einfachheit, Klarheit und Kraft. Die politische Freiheitsbegeisterung vermied hier das schüchterne Allegorisiren der österreichischen Poeten; sie wendete sich unmittelbar an die Jugend und das Volk. Herwegh's Gedichte

waren aus einem Gusse, aus dem Vollen geschaffen; nichts Spielerisches, nichts Herbeigesuchtes, nichts Angelöthetes; es war eine Poesie von Beruf, ohne den leisesten Anflug des Dilettantismus. Sie erinnerte an: „Leier und Schwert"; sie war eine Verherrlichung der Thatkraft, der Selbstbestimmung, der ganzen Glorie, welche eine männliche Jugend umschwebt. Sie drückte die Stimmung, die geistige Atmosphäre der Zeit mit hinreißender Prägnanz aus, und in dieser Atmosphäre schwebten, wundersam gespiegelt, die Bilder der Zukunft. Die Witterung der Zukunft lebte in ihnen. Er ist der klarste und bestimmteste Prophet; kein Diplomat hat sie so vorausgesehen, Niemand mit so sicheren Zügen gemalt, was wirklich eingetroffen. Auch diese alte Bewährung des Dichterberufes hat ihre unleugbare Bedeutung. Dagegen war die Herwegh'sche Lyrik für die Gegenwart unpraktisch, ziellos hin und her fahrend. Der Dichter brachte bald der Republik ein Hoch, bald feierte er den König von Preußen, den er zu einem Eroberungskriege gegen das übrige Deutschland einlud. Hier heißt es:

„Ein versinkend Königshaus
Raucht vor meinem Blicke,
Und ich ruf' in's Land hinaus:
Vive la république!"

Dort aber heißt es:

„Die Sehnsucht Deutschlands steht nach dir,
Fest, wie nach Norden blickt die Nadel!
O Fürst, entfalte dein Panier,
Noch ist es Zeit, noch folgen wir!"

Bald brauste die Herwegh'sche Lyrik in nationaler Begeisterung auf und schwärmte für die Söhne Teut's:

„Noch hat der Deutsche eine Hand
Und eine starke Wehr,
Giebt keinen Schritt vom Vaterland
Selbst für die Freiheit her."

Dann nahm sie wieder eine kosmopolitische Färbung an und pries die Freiheit, welche die nationalen Unterschiede aufhebt:

„Vor einem Altar, dem der Freiheit, reichen
Sich Völker nun die Hand,
Und weiter, als die Lorbern und die Eichen,
Dehnt sich des Deutschen Vaterland."

Sie verlangt „ein Trauerspiel der Freiheit für der Sclaverei Idylle"; aber der heilige Krieg soll nur zum ewigen Völkerfrieden führen, zu einer neuen Idylle, welche der „sich in den Gluthen eines Meleager verzehrenden Jugend" wenig genehm gewesen wäre. So bietet uns die Herwegh'sche Poesie eine bunte Musterkarte der verschiedensten philosophischen und politischen Stichwörter, welche alle mit der gleichen Farbenpracht ausgestattet sind. Der Grundzug dieser Lyrik ist freilich die Predigt gegen kirchliche und weltliche Tyrannei, ihr Motto der alte Vignettenlöwe der Schiller'schen Räuber, der sich in tyrannos bäumt. Eine dithyrambische Feier des „Protestantismus" in der von Ruge gestempelten Bedeutung des Wortes geht Hand in Hand mit einer fulminanten Kriegserklärung gegen den römischen Stuhl und das katholische Priesterthum. Indeß wird die Klarheit der Form durch die Gährung der Gedanken nie beeinträchtigt. Einzelne Herwegh'sche Gedichte, wie der weihevolle „Gang um Mitternacht", der wilde „Aufruf: Reißt die Kreuze aus der Erden", ein so stürmisches Kampflied, wie es noch nie gesungen, das melodische „Reiterlied", ein Lied von seltenster Abrundung, die zauberisch schöne Elegie:

„Ich möchte hingeh'n wie das Abendroth
Und wie der Tag mit seinen letzten Gluthen —"

werden unserer Literatur ein dauernder Schmuck sein. Am gedankenreichsten ist das Gedicht auf „Büchner's Tod", und auch die Sonette enthalten viel Sinnreiches in gerundeter Form, einzelne saint-simonistische Phantasieen über Liebe und Ehe, literarische Denkmale und Naturbilder von großer Anmuth.

Im zweiten Theile der „Gedichte eines Lebendigen" tritt die Tendenz des Poeten klarer und bestimmter hervor, aber der hinreißende Nerv der Begeisterung, die ursprüngliche Dichterkraft ist bedeutend abgeschwächt; die jugendliche Kampfeslust war schon mancher Enttäuschung preisgegeben, und der epigrammatische Ton, der sich in einzelnen schlagenden Wendungen der früheren Gedichte bereits als eine vorherrschende Eigenthümlichkeit der Herwegh'schen Dichtweise offenbarte, drängt hier Schwung und Pathos mehr in den Hintergrund. Nur der Morgenruf:

„Die Lerche war's, nicht die Nachtigall,
Die eben am Himmel geschlagen"

und die Terzinen des Schlußgedichtes haben Schwung und Würde. Der Dichter, der im ersten Theile eine nationale Bedeutung für sich in Anspruch nahm, will jetzt nur noch ein Dichter der Partei sein:

„Partei! Partei! wer sollte sie nicht nehmen,
Die noch die Mutter aller Siege war!
Wie mag ein Dichter solch' ein Wort verfehlen,
Ein Wort, das alles Herrliche gebar?
Nur offen, wie ein Mann: Für oder wider!
Und die Parole: Sclave oder frei?
Selbst Götter stiegen vom Olymp hernieder
Und kämpften auf der Zinne der Partei."

Während in den ersten Gedichten der persönliche Gott mit seinem Fluche und Segen, zu dem der Dichter betet oder mit dem er grollt, ihn in alttestamentlicher Weise inspirirt, setzt der zweite Theil ein poetisches Heidenthum mit atheistischen Principien in Scene, singt ein ironisches „Heidenlied" und verherrlicht Ludwig Feuerbach und die Unsterblichkeitsleugner. Seitdem hat Herwegh nur durch seine Betheiligung am Badischen Revolutionskriege, die von allerdings nicht unverdächtiger Seite als eine Horazische dargestellt wird, von sich sprechen gemacht und außer einer Uebersetzung Lamartine's Nichts von Bedeutung veröffentlicht.

Fast gleichzeitig mit Herwegh machte sich Franz Dingelstedt aus Halsdorf in Oberhessen (geb. 1814) als politischer Lyriker einen Namen. Dingelstedt war Lehrer an einer Erziehungsanstalt bei Hannover und wurde 1836 an das Gymnasium zu Cassel berufen, später nach Fulda versetzt; doch nahm er 1841, unzufrieden mit seinen Verhältnissen, seinen Abschied, wurde 1843 vom Könige von Württemberg als Bibliothekar und Hofrath nach Stuttgart berufen und 1850 als Legationsrath und Intendant des Königlichen Hoftheaters nach München, wo er durch eine ausgezeichnete künstlerische und praktische Wirksamkeit nicht nur das Institut hob, sondern auch in weiten Kreisen anregend und fördernd wirkte und in der wissenschaftlichen und poetischen Tafelrunde, die König Maximilian um sich versammelt, einen der ersten Plätze einnimmt. Dingelstedt war als Lyriker und Novellist schon seit 1838 aufgetreten, ohne indessen für seine Productionen ein Publicum zu finden. Erst die „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters" (1840) machten, obgleich sie

anonym erschienen waren, seinen Namen bald in den weitesten Kreisen bekannt. Dingelstedt's jungdeutsche, von Hause aus ästhetisch angeflogene Natur eignete sich wenig dazu, einen „Trompetenruf im Morgengrauen" ertönen zu lassen oder die Alarmtrommel stürmisch zu rühren. Staub aufzuwühlen in der politischen Arena, das konnte auf kurze Zeit seinem Ehrgeize schmeicheln, mußte aber zuletzt seiner Vorliebe für Sauberkeit und Eleganz der Form widerstreben. So suchen wir bei Dingelstedt vergeblich die Herwegh'sche Kampf- und Schwertlyrik und ihren hinreißenden Enthusiasmus. Dagegen athmet die Form bei ihm echt künstlerischen Hauch; der Rhythmus ist meisterhaft gehandhabt; marmorne Gediegenheit in dem Strophenbau und der Gedankenfügung zeugen von einem architektonischen Talente, das nur zufällig auf dem Felde der Gesinnungslyrik debutirte, dem von Hause aus höhere künstlerische Ziele erreichbar sind. Weniger abhängig von Aeußerlichkeiten, als Herwegh, übernimmt er in einem schwunghaften Gedichte die Vertheidigung von Anastasius Grün, in Versen, die er gegen spätere Angriffe als Schutzwehr für sich selbst benutzen konnte:

„Ja sie kann es nicht begreifen, ihre Prosa und Gemeinheit,
Daß ein Name, wie der Deine, bürgt für der Gesinnung Reinheit."

Neben einzelnen Gedichten von Adel und Würde findet sich eine große Menge voll satyrischer Randglossen und treffender Spitzen, in denen der kosmopolitische Nachtwächter einzelne romantische Trunkenbolde, pedantische Ruhestörer und verschlafene Nachzügler des Jahrhundertes auf seine poetische Wache bringt. Bedeutender sind die „Gedichte" (1845), in denen sich Dingelstedt's künstlerischer Tact und maßvolle Bildung, seine Goethe'sche Eleganz und Grazie und moderne Lebensauffassung in Stoff und Form gleichmäßig bewähren. Nur wiegt hin und wieder das Süße und Zierliche vor, und eine kokette Weltschmerzpositur, ein skeptischer Dandysmus, der mit dem Modefächer erhitzten Gefühlen Kühlung zuweht, lassen eine durchgreifende männliche Energie selten zu Worte kommen. Die Krone dieser Gedichte ist der „Roman", eine Schöpfung aus einem Gusse, ein dichterisches Lebensbild von wärmstem Colorit, hinreißender Sprache der Leidenschaft und großer Plastik der Darstellung; ein Liebesdrama, das den Conflict naturwüchsiger Empfindung mit der Sitte der Gesellschaft in ergreifenden Contrasten schildert. Ein südlicher,

exotischer Duft schwebt träumerisch über dieser Dichtung, deren rhythmische Accorde vom seltensten Wohlklange sind. Mit einer bewunderungswürdigen Anmuth führt uns Dingelstedt durch eine Kette von Situationen, deren Bedenklichkeit bei so gedämpfter Beleuchtung und künstlerischer Anschauung schwindet; denn sie sind alle verklärt von einer im Innersten bebenden, Antheil heischenden Empfindung, und das Sinnlich-Ueppige scheint einer fernen, glühenden Zone anzugehören. Die dumpfe, stumme Leidenschaft des exotischen Naturkindes ist in ihrer Wildheit ebenso prächtig geschildert, wie die durch das Pikante des Verhältnisses angeregte Neigung des blasirten, modernen „Culturbarbaren", mit dessen Empfindung die Reflexion gleichen Schritt hält, und der noch im Rausche der Leidenschaft das Bewußtsein zu bewahren scheint, eine halb ethnographische, halb psychologische Studie zu machen.

„Wahrhaftig, mir ist oft zu Sinn,
Als führ' ich durch ein Märchen hin.
Sie selbst in Freuden und in Schmerzen
Liegt mir, ein Räthsel, an dem Herzen."

Die Verse dieses Gedichtes athmen jenen unnachahmlichen Zauber, der nimmer fehlt, wenn die Dichtung selbst wie ein Erlebniß aus der Seele des Dichters hervorsprüht. Nachdem wir uns ganz in diesen Roman versenkt, wird die letzte Gedichtsammlung: „Nacht und Morgen" (1851) nur einen herabstimmenden Eindruck machen können, wenn wir uns auch an vielen schönen und geistvollen Einzelnheiten erfreuen. Es weht uns daraus an vielen Stellen eine in der damaligen Zeit liegende Müdigkeit entgegen, die wie ein schwüler Sommerhimmel sich gern in satyrischen Blitzen entladet. „Die Fresken in der Paulskirche" enthalten treffliche und schlagende Epigramme; aber das blos negative Verhalten gegen eine große, schöne, nur in ihren Resultaten unfruchtbare Begeisterung verletzt den historischen Sinn, dem auch die Energie des Willens und das Streben zur Erreichung des Ideals achtungswerth und bedeutsam erscheint. Dem kosmopolitischen Nachtwächter war der Freiheitstumult in Deutschland zu arg geworden; er gebehrdete sich jetzt mit Spieß und Pfeife als ein Trabant der Ordnung, obgleich das Licht einer liberalen Gesinnung noch in seiner eigenen Dichterlaterne brennt. Ueber welchen Schwung, Adel und rhythmische Grazie die Muse Dingelstedt's gebietet,

das hat erst neuerdings der ausgezeichnete Prolog des Dichters zur Münchener Beethovenfeier mit seinen weltweiten Anschauungen und prächtig wogenden Achtfüßlern bewiesen.

Der lyrischen Production Dingelstedt's zur Seite geht seine novellistische, die, ebenso wie seine Reisebilder, einen wesentlich jungdeutschen Firniß hat. Dingelstedt's „Novellen“ sind, wie die Schefer's, in Prosa condensirte Lyrik: elegant, liebenswürdig, duftig, oft von großer, psychologischer Feinheit, aber auch krankhaft sentimental und ohne objective Frische. Lebendige Schilderung und warmes Gefühl zeichnen die größere Novelle: „Unter der Erde“ (2 Bde. 1840) aus. Sein „Heptameron“ (2 Bde. 1841) enthält, besonders auf historischem Gebiete, viel Mattes und Farbloses; einzelne volksthümliche Genrebilder, wie der „Eselsfritze“, sind sentimental verzeichnet; aber die eigentlichen Salonnovellen haben fashionablen Schwung und bieten fesselnde psychologische Entwickelungen dar. Dasselbe gilt von den „sieben friedlichen Erzählungen“ (3 Bde. 1844). Im „Wanderbuch“ (1843) und „Jusqu'à la mer, Erinnerungen an Holland“ (1847) zeigt sich Dingelstedt als gewandter Darsteller und feiner Beobachter. Sein 1850 zuerst aufgeführtes Trauerspiel: „das Haus des Barneveldt“, das sich langsam den Weg über die deutschen Bühnen bahnt, aber von Jahr zu Jahr neue Erfolge einregistriren darf, ist durch seine künstlerische Haltung und edle Einfachheit vor anderen historischen Tragödieen der Neuzeit ausgezeichnet.

Energischer, tüchtiger, zugreifender als Dingelstedt, aber ohne seine Feinheit und Eleganz; klarer, bestimmter, wissenschaftlich gebildeter, maßvoller als Herwegh, aber ohne seinen hinreißenden Schwung; heimisch auf allen Gebieten der Production, Literarhistoriker, Kritiker, Dramatiker, Romandichter, hat sich Robert Prutz aus Stettin (geb. 1816) doch hauptsächlich als politischer Lyriker einen hervorragenden Namen erworben, wenn er auch weniger, wie Herwegh, die wilde Jagd der Freiheit mobil machte und lyrisch herbeibrausen ließ, sondern nur geistige Kerntruppen, an bestimmte Ziele und an ein sicheres Visiren gewöhnt, in's Feuer führte. Prutz ist der solideste und massivste der politischen Freiheitssänger; er hat seinen Damascener in der Hegel'schen Schule geschärft. Seine satyrischen Hiebe sind tüchtige Quarten und Terzen; er trifft den

Gegner stets; nur bisweilen springt von der Wucht des Hiebes die poetische Klinge. Er bestieg nie den Dreifuß, um zu prophezeien; aber er sprach fest und bestimmt die Forderungen seiner Partei aus. Freilich klingt die bestimmte politische Formel unpoetisch; und wenn er bei Gelegenheit des Kölner Dombaues in einer Anrede an den König von Preußen dem Wunsche des Volkes nach „Constitution" einen poetischen, aber fast unscandirbaren Ausdruck gab, so klang dies freilich mehr wie eine gereimte Petition und hatte nicht im Entferntesten den Zauber, den das Herwegh'sche Gedicht athmete, welches wie eine kriegschnaubende Furie in's Blaue stürmte, aber, indem es sich im Elemente der Stimmung hielt, einen reineren lyrischen Effect machte. Doch die Muse von Robert Prutz war den Gemäßigten und Verständigen willkommener; sie war immer stattlich angethan, erschien stets in sauberem Metrum, mit blankgeputzten Gedanken und scharfen satyrischen Sporen. Robert Prutz, jetzt Professor der Literaturgeschichte in Halle, früher eifriger Mitarbeiter der Halle'schen und „deutschen Jahrbücher", 1847 Dramaturg in Hamburg, 1848 in Berlin Hauptredner des constitutionellen Klubbs, machte auf dem Gebiete der Lyrik zuerst 1840 durch sein Gedicht: „der Rhein" Aufsehen. Niclas Becker in Cöln hatte den kriegerischen Herausforderungen des französischen Ministeriums Thiers und den Rheinliedern Alfred de Mussets und anderer pariser rheinlüsterner Barden sein deutsches „Rheinlied" gegenübergestellt und damit der Stimmung Deutschlands einen treffenden Ausdruck gegeben. Dies Rheinlied erweckte einen beispiellosen Enthusiasmus; es wurde hundertmal componirt, in allen Salons und auf allen Straßen gesungen. Das Talent von Niclas Becker, das sich in seinen später gesammelten „Gedichten" als sehr mäßig und untergeordnet auswies, war durch dies Rheinlied förmlich überrascht worden; diese Prachtblüthe war über Nacht in seinem poetischen Küchengarten aufgeschossen, und der Rausch, den ihr Duft hervorrief, befremdete den Dichter selbst. Es waren wenige kurze Verse; aber sie hatten eine geballte Faust, und dies genügte in einer Zeit, wo man jenseits und diesseits des Rheins sich darin gefiel, die Faust zu ballen. Prutz wollte nun zeigen, daß diese Faust leer war, und stellte dem bloßen Patriotismus des Gefühles einen Patriotismus des Gedankens gegenüber. Die Nation sollte nicht blos für ihre farbigen Grenzen kämpfen, sondern auch

für ihre geistigen Güter, deren Vermehrung im Geiste der Freiheit ihr an's Herz gelegt wurde. So war das Gedicht von Prutz, „der Rhein", eine Vertiefung des Becker'schen Rheinliedes, reicher an Gedanken, aber nicht von sangbarer Form. Damit ist der Charakter der Lyrik von Prutz überhaupt ausgesprochen. Es ist eine Reflexionspoesie mit geschulten, klar ausgeprägten Gedanken, oft von schlagfertiger Rhetorik, oft von einfacher, tiefer Empfindung, die indeß selten mit naiver Innigkeit ausgedrückt ist, oft von erbitterter satyrischer Färbung; aber, trotz melodischer, reiner Metrik, trotz der Vorliebe für Strophen und Refrains, ohne einschmeichelnde Sangbarkeit. Sie ist zu gewichtig, um in Tönen zu verflattern. Auch diese Reflexionspoesie hat ihr gutes Recht und in Klopstock und Schiller ihre glänzenden Vorbilder. In den „Gedichten" (1841), die dem Rheinliede von Prutz folgten, finden sich einzelne vortreffliche Balladen und Romanzen, einzelne harmlose Liebeslieder, aber ohne den Zauber und Schmelz Heine's und Uhland's, und einige freiheitstrunkene Gedichte. Doch der ganzen Sammlung fehlte eine bestimmte Physiognomie; sie war eine Aufspeicherung poetischer Studien. Dagegen trug die zweite Sammlung: „Neuere Gedichte" (1843) den scharf ausgeprägten Stempel des Prutz'schen Talentes. Prutz, bei dem die literarhistorische und kritische Wendung selten fehlt, tritt gleich am Anfange in der „Rechtfertigung" als der Herold der politischen Lyrik auf, die der alten Wein- und Liebeslyrik den Krieg erklärt. Herwegh vertrat in blos dichterischem Drange die jugendliche Richtung in der Poesie; Prutz suchte in Versen ihre Berechtigung klar zu machen; er hatte diese Jugendlichkeit verloren, indem er sie doctrinair vertheidigte. Das schwunghafteste Gedicht der Sammlung ist wohl „die Sonntagsfeier", in welcher der Dichter, statt des idyllischen Glaubens der Kindheit, die männliche Andacht der historischen That und die Herrlichkeit des freien Geistes preist. Wie scharf tritt dies Gedicht nicht blos theologischer Selbstgenugsamkeit, sondern auch dem Quietismus der orientalischen Lyrik gegenüber! Mit welchem mächtigen Hymnenschwunge wird hier der fortschreitende Geist des Westens, die Energie der geschichtlichen Bewegung gefeiert! Wie hier im Odenstyle, so erklärt er sich in anderen Gedichten z. B.: „die neue freie Zeit" satyrisch gegen die theologische Reaction. Ueberhaupt ist die Form der Satyre dem Prutz'schen Talente am angemessensten; er

kehrt in Lyrik, Drama und Roman immer wieder zu ihr zurück, er weiß ihr große Virtuosität und Beweglichkeit und selbst einen liebenswürdigen phantastischen Anflug zu geben, der ihre Herbheit mildert. Vortrefflich ist z. B. die rhythmische Einkleidung des „Lügenmärchens“. Wenn Herwegh für seine Dame, die Freiheit, oft auf wunderbare Abenteuer ausgeht und nicht selten Windmühlen für Riesen hält, so weiß Prutz, frei von aller Nebelhaftigkeit, genau, wofür er kämpft, und was er will; ja, er weiß es zu sehr. Er verleugnet oft die Unschuld der Poesie, die sie gegenüber den Geheimnissen des politischen Hausstandes bewahren muß. Er präcisirt seine Forderungen, Freiheit der Presse, sein „A und O“, die Constitution mit einer alle Umschreibungen verschmähenden Genauigkeit: Das ist durchaus praktisch, aber wenig poetisch. Die Poesie erschrickt vor dieser Bestimmtheit, mit welcher politische Begriffe vor ihr Forum gezogen werden. Der nackte Begriff ist immer unpoetisch; die Poesie wird durch jede Formel ertödtet. Sie will Empfindung und Gestalt. Nach dieser Seite hin drohte der politischen Lyrik überhaupt die Gefahr, sich in eine löschpapierne Zeitungspoesie zu verwandeln und gereimte Leitartikel zu liefern, eine Gefahr, welche alle Bedenken ihrer Gegner zu rechtfertigen schien, aber keineswegs in ihrem Wesen begründet ist und sowohl von Herwegh, als auch von Freiligrath glücklich vermieden wurde. Die neuesten „Gedichte“ von Prutz (1849) gehören bereits, wie „Nacht und Morgen“ von Dingelstedt, einer Epoche der Enttäuschung an, welche dem poetischen Schwunge und der harmonischen Ganzheit der Dichtungen wenig günstig ist. Bedeckter Himmel, laue Temperatur, trübe Farben, viel Staub und hin und her springendes Wetterleuchten — das war die Beschaffenheit der Zeitatmosphäre, in welcher nur eine laue, trübe Poesie gedeihen konnte. Die Satyre, die Prutz in den „Neuspanischen Romanzen“ gegen das Frankfurter Parlament richtet, verfällt oft in den Ton einer Drehorgel und liebt es, sich in Wort- und Reimspielereien zu ergehen, in humoristischen Assonanzen, die oft trivial genug erklingen. Diese Satyre hat eine unangenehme Verbissenheit; es fehlt ihr der freie Schwung des Humors; sie ist persönlich und kleinlich, dabei von wässeriger Breite, ohne Heine's Magie der Persiflage. Pathetische Trauerklänge auf Robert Blum's Tod, „die Haustafel“, idyllische Gelegenheitsgedichte, ein humoristisches Kindermärchen bilden

eine etwas bunte Sammlung aus sehr heterogenen Bestandtheilen, aus der uns, trotz einzelner satyrischer Treffer und anmuthiger Blüthen, keine rechte dichterische Wärme entgegenweht. Die Lyrik von Robert Prutz giebt uns nicht, wie die von Herwegh, den ganzen Dichter. Der vielseitige Geist dieses frischen, kräftig zugreifenden Autors versuchte sich auch im Drama und im Romane, wo wir ihm wieder begegnen werden; er übte als Literarhistoriker, als polemischer Autor, als Kritiker im „deutschen Museum", das er seit Jahren mit vielem Tacte redigirt, eine weitgreifende Wirksamkeit. Er hat sich in seiner Monographie: „der Göttinger Dichterbund" (1841), in der „Geschichte des deutschen Journalismus" (1 Bd. 1845), in den „Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters" (1847) u. a. Werken als ein fleißiger, klarer, vorurtheilsfreier Forscher und gewandter, bisweilen etwas redseliger Darsteller bewährt und sich auch durch die Herausgabe des „literarhistorischen Taschenbuches" (6 Bde. 1843—48), welches tüchtige Kräfte versammelte, um die wissenschaftliche Fortbildung der Literaturgeschichte große Verdienste erworben. Seine Lyrik ist daher nur eine poetische Ergänzung seines ganzen Strebens, und wenn es ihr im Ganzen an ursprünglicher Kraft und Phantasiereichthum fehlt, so steht sie dagegen unter der Herrschaft des guten Geschmackes und der geistigen Bildung.

Von größerer Naivetät und Unmittelbarkeit der dichterischen Empfängniß, als Prutz, bezeichnet Heinrich August Hoffmann aus Fallersleben (geb. 1798) den Uebergang der politischen Lyrik in ihr sangbares Stadium, in die einfache Liederpoesie. Hoffmann, seit 1830 Professor der deutschen Sprache und Literatur, 1842 wegen seiner „unpolitischen Lieder" seiner Stellung entsetzt, seit 1845 in Mecklenburg ansässig, seit 1849 verheirathet in Bingerbrück und Neuwied, später in Weimar lebend, ein germanistischer Gelehrter von Ruf, dessen zahlreiche Leistungen auf dem Gebiete deutscher Philologie im Anschlusse an die Gebrüder Grimm sich verdienter Anerkennung erfreuen, hatte seine eigene Muse an dem Muster der alten Volkslieder herangebildet und sich ihre ganze Keuschheit, Einfachheit, Sinnigkeit und Schalkhaftigkeit angeeignet. Eine derbkräftige deutsche Natur, von aufgeschlossenem Sinne für jede frische Eigenthümlichkeit des Volkslebens, ebenso zartfühlend, wie barsch

und biedermännisch, ein moderner Troubadour mit dem Knotenstocke aus den altdeutschen Wäldern und dem musikalischen Schmelze der Provence, ist Hoffmann eine durchaus eigenthümliche Erscheinung in unserer Literatur, der Typus wanderlustiger Volkspoesie und ihres unerschöpflichen Liederquelles. Seine Productivität ist unbegrenzt, ohne je die Grenzen des „Liedes" zu überschreiten. Was er berührt, wird zum Liede; jedes flüchtige Bild, jedes flüchtige Empfinden. Es sind Mückenschwärme, die im Sonnenstrahle spielen. Man behält von dem einzelnen nur selten einen Eindruck; sie sind sich alle außerordentlich ähnlich; aber in ihrer Menge erfreuen sie, weil sich in ihrer Lust das schöne, heitere Wetter der Seele spiegelt. Doch haben die Hoffmann'schen Mücken so gut ihren Stachel, wie die Heine'schen Bienen; sie wurden lästig, als sie zu stechen anfingen. So unscheinbar sie waren, so verursachte doch ihre Berührung ein unangenehmes Brennen. Es finden sich unter den Hoffmann'schen Liedern musikalische Epigramme, deren Pointe durch die melodische Cadenz gemildert wird. Ein schalkhaftes Lächeln folgt der heiteren Neckerei; ein wohlgefälliges Behagen macht sich geltend, während bei Heine eine dämonische Tücke gegen das eigene Fleisch und Blut wüthet.

Hoffmann's Lyrik ist theils harmlose, theils tendenziöse Liederpoesie. In die erste Kategorie gehören seine vor 1840 und nach 1848 erschienenen „Gedichte" (2 Bde. 1834), „Liebeslieder" (1850), „Heimathklänge" (1850), dann alle seine „Kinderlieder" (1843, 1845 und 1847). Besonders in den „Gedichten" athmet die ungesuchte Frische, Heimlichkeit und Herzigkeit echter Volkspoesie in kurzen, melodisch hingehauchten Rhythmen und anmuthigen Reimen. Es ist eine Poesie, die Nichts weiß von der Gedankenarbeit des Jahrhunderts, für die es keine Weltgeschichte giebt, keine Kämpfe, keine Passion; eine Poesie, die sich auf dem grünen Rasen ausstreckt, in den blauen Himmel sieht und aussingt, was ihr da an innerem Behagen durch die Seele geht. Man sollte glauben, ihr müßte der Stoff bald ausgehen; doch gerade das Auge der kleinsten Fliege hat ja tausend Façetten. Es ist kein Gedankenreichthum, der sie trägt; aber die kleinste Welt ist, wie das Mikroskop zeigt, ja stets am bevölkertsten. Diese Empfindungen gleichen den Infusionsthierchen; der einen sitzt das Auge hier, der anderen dort; die eine kugelt sich, die andere rudert fort — und das Alles in einem Wassertropfen.

Da finden wir Frühlingslieder, Weinlieder, Vaterlandslieder, Kriegslieder, Scherzlieder der Fastnacht und Kirmes, Wiegenlieder, Lieder der Landsknechte, der fahrenden Schüler, ein Buch der Liebe u. s. f.

„Wie sich Rebenranken schwingen
In der linden Lüfte Hauch,
Wie sich weiße Winden schlingen
Lustig um den Rosenstrauch:

Also schwingen sich und ranken,
Frühlingsselig, still und mild,
Meine Tag- und Nachtgedanken
Um ein trautes, liebes Bild."

Es sind unter diesen Liedern Klänge von großer Anmuth, von süßem Reize; aber auch viel Nichtiges und Farbloses. So finden sich in den neueren naiven Liedersammlungen, auch in den Kinderliedern, lyrische Bettelsüppchen, in welche nur die trivialsten Gedanken eingebrockt sind, und wo die Liebespoesie einen erhöhteren Aufschwung nimmt, wie in den „Ghaselen an Johanna", da offenbart sich der Mangel an einer bedeutenden und originellen Weltanschauung und einer wahrhaft reichen und schöpferischen Phantasie.

Während Hoffmann's „Gedichte" Mühe hatten, sich durch die zahlreichen, verwandten Klänge der Frühlings- und Liebeslyrik Bahn zu brechen, gewann er durch seine „Unpolitischen Lieder" (2 Bde. 1840–41), denen später auf dem Gebiete der Tendenzlyrik „deutsche Lieder aus der Schweiz" (1843), „deutsche Gassenlieder" (1843), „Hoffmann'sche Tropfen" (1844) u. a. folgten, ein großes Publikum in ganz Deutschland. Hoffmann machte die politische Opposition musikalisch; sie fing auf einmal an zu singen, und der Dichter selbst war ihr Vorsänger, der durch die deutschen Städte zog und seine eigenen Lieder intonirte. Wie im alten Märchen heißt es: Knüppel aus dem Sack, und, von melodischen Refrains begleitet, tanzte er herum auf Polizei und Adel, Clerus und Fiskus, Censoren und Russen. Das war eine derbe, ungenirte Liederpoesie, welche die Ellenbogen gebrauchte. Und was sie wollte, war eben Platz, nicht „Raum für den Flügelschlag einer freien Seele", sondern Raum für eine gesunde Natur, keine Einschränkung, keine Bevor-

mundung, keine lästigen Privilegien. Prutz hatte die Stichwörter des Liberalismus in stolze Jamben gebracht; Hoffmann setzte sie in Musik und sang sie vom Blatte. Dabei hatte er das volle Bewußtsein von der großen Wirkung seiner politischen Noten; denn er verglich seine Gedichtchen mit den Glöcklein, von deren Schalle die Lawine stürzt. Seine Opposition war vorzugsweise gegen die vormärzlichen preußischen Zustände gerichtet, gegen Uebergriffe der Aristokratie und Büreaukratie, gegen das ganze Patrimonialwesen; sie war gesund, burschikos und schlug kräftig mit der Faust auf den Tisch, wenn sie den Rundgesang angestimmt. Unter den vielen Fläschchen „Hoffmann'scher Tropfen" waren natürlich einige matt und abgestanden, um so mehr, als ihre Etiketten sich immer gleich blieben, während die politische Atmosphäre sich änderte. Dies gilt besonders von den „deutschen Liedern" und den „Gassenliedern", in denen das bänkelsängerische Element überwiegt. Denn während der unpolitische Minnesang nicht veralten konnte, indem seine Themata, Lenz und Herz, ewig jung blieben, war der politische abhängig von den Stoffen, welche die Zeit ihm bot, und von der Färbung, der Stimmung der Gemüther. Hoffmann's Lyrik focht vortrefflich in aufgelöster Linie; sie tiraillirte mit großer Gewandtheit, aber sie hatte auch rasch ihr Pulver verschossen und war zu geschlossenen taktischen Bewegungen nicht zu verwenden. Demnach bleibt ihr das Verdienst, die politische Lyrik auch auf dem Gebiete des einfachen „Volksliedes" eingebürgert zu haben.

Doch nicht blos die plänkelnden, politischen Liederdichter, auch die prophetischen und enthusiastischen Sänger der Freiheit verstummten rasch und wendeten sich, wie schon Herwegh selbst im zweiten Bande, wie Prutz und Dingelstedt, der Satyre zu, da der Trompetenruf im Morgengrauen mit dem zunehmenden Tage nicht mehr statthaft war. An die Stelle der berauschten Seher, die mit stürmischen Gebehrden in die Zukunft hinauswiesen, trat nun ein vorzugsweise gestaltender Dichter, der nach den Schreckensscenen der deutschen Revolution von 1848 nicht verstummte, sondern sie mit düsterer Victor Hugo'scher Pracht in concrete, farbenreiche Bilder bannte; ein Dichter, bei dem die Anschauung mächtiger war, als das Pathos, der die politische Lyrik in eine neue Phase führte und sie der echten, historischen Poesie näherte, indem er die Herwegh'sche Ode in die Ballade, den Hoffmann'schen Chanson in das Gemälde

verwandelte: Ferdinand Freiligrath aus Detmold (geb. 1810). Wie Hoffmann's Talent sich an altdeutschen Mustern und der Volkspoesie herangebildet, wie Prutz und Dingelstedt nicht den Hauch des classischen Alterthumes verleugnen, dem sie ihre Studien zugewendet: so zeigt Freiligrath, der nie eine Universität besucht hat, sondern in kaufmännischen Verhältnissen lebte, die Einwirkung der neuen französischen und englischen Poesie, wofür die Wahl vorzugsweise exotischer Stoffe, seine oft aus Fremdwörtern bestehenden Reime und das neufranzösische glühende Colorit sprechen, das er seinen Dichtungen zu geben wußte. Als Uebersetzer der „Oden" und „Dämmerungen" Victor Hugo's hat er eine glänzende Kunst an den Tag gelegt und am deutlichlichsten gezeigt, durch welche Bildungsschule sein Talent gegangen. Durch diesen französischen Charakter schließt sich Freiligrath an Chamisso an, der auch zuerst seine Gedichte in auszeichnender Weise empfahl. Durch ihren exotischen Zauber aber und ihre die Sprache bändigende Virtuosität schienen sie sich an Rückert und die orientalische Lyrik anzulehnen, nur daß diese vorzugsweise eine Lyrik des Gedankens und der Sentenz war und ihr Colorit in den Dienst der pantheistischen Weltanschauung gab, während Freiligrath mit der Schilderung des exotischen Lebens Ernst machte, sein ganzes Talent auf die Ausführung eines glänzenden Colorits verwendete, aber, indem er die kosmopolitische Ader der Zeit wunderbar anregte, nicht blos für einen poetischen Panoramenmaler, sondern auch für einen Repräsentanten des modernen Gedankens gelten muß.

Freiligrath's „Gedichte" (1838) machten mit Recht seltene Sensation. Es war vorzugsweise descriptive Poesie; aber die vollendetste, welche die deutsche Literatur kennt. Das war kein Thomson, kein Kleist, kein Poet der Tages- und Jahreszeiten; das war ein descriptiver Weltpoet. Wer hat nicht in großen See- und Handelsstädten bei dem Blicke auf den mastenreichen Hafen mit den Segeln und Wimpeln und auf das unendliche Meer, außer dem träumerischen Sehnen nach fernen Zonen und ihren bunten Wundern, auch das erhebende Gefühl empfunden, einem großen Völkerganzen anzugehören? Wer fühlte nicht jede kleinliche Beschränkung des Lebens, der Sitte, jedes individuelle Mißbehagen in diesem Empfinden aufgehoben? Wenn die Flaggen aller Völker im Hafen

wehen, hier ein Schiff von Rio Janeiro, dort von Canton, dort von Valparaiso, New-York und Calcutta einläuft, alle Sprachen durcheinander erklingen — welch' ein Welthorizont thut sich da auf; wie wird der Geist erweitert durch den Blick in die Ferne; wie spiegelt dieser stets wachsende Völkerverkehr die schönsten Thaten des modernen Geistes, die Vermittelung aller Nationen unter dem Banner der Humanität! Dies Empfinden liegt, ohne unmittelbar ausgesprochen zu werden, den Freiligrath'schen Dichtungen zu Grunde; dieser geistige Inhalt erhebt sie über die vulgäre descriptive Poesie, hält, als ein geheimes Band, die zerstreuten Gestalten des Orbis pictus zusammen und macht Freiligrath selbst zu einem wahrhaft modernen Dichter. Unsere Lyrik war in der That stoffhungrig geworden; nur wenige Dichter verstanden neu zu empfinden — man empfand nach Goethe und Heine; aber auch das Pathos des Gedankens, das sich im idealen Aether zu verflüchtigen drohte, bedurfte eines Gegengewichtes. Der neue Stoff, den Freiligrath wählte, ließ eine Flucht aus den kleinlichen Interessen lyrischer Selbstquälerei und eine gesunde, realistische Auffassung zu. Morgenland und Abendland, die Wüsten Syriens und Afrikas, die Urwälder Nordamerikas, Sitten und Glauben der verschiedensten Völker und zwischen den Welttheilen das Meer und die länderverbindende Schifffahrt — welch' ein Reichthum von Anschauungen, Gemälden und lebensfrischen Scenen! Wie verschwand dagegen die idyllische Dachstubenpoesie! Doch nicht blos der Stoff, auch die Form Freiligrath's war wesentlich neu. Er vermied die abgetragenen Reime, mit denen sich kein anständiger Dichter mehr sehen lassen konnte. Er brachte neue Sangweisen mit in den deutschen Dichterwald, buntgefiederte Reime von tropischer Pracht, Wendungen, welche allerdings die Puristen ärgern mußten, aber in ihrer fremdartigen Färbung doch dem Inhalte angemessen waren. Diese Reime waren nicht mühevoll zusammengesucht, so seltsam sie klangen; sie traten mit vollkommener Sicherheit auf; es war ein dichterischer Guß, der Rhythmus und Reim beseelte. Nach französischem Vorbilde liebte Freiligrath besonders den Alexandriner, dem er sowohl durch Wechsel der Füße ein strophisches Gepräge gab, als er ihn auch von allzu engen Fesseln der Cäsur befreite. Er singt ihn selbst an:

„Mit deinem losen Stirnhaar buhlet
Der Wind; dein Auge blitzt, und deine Flanke schäumt: —
Das ist der Renner nicht, den Boileau gezäumt
Und mit Franzosenwitz geschulet."

Auch die exotischen Reime pflegt er mit Bewußtsein:

„— — Lieder, deren Saum
Fremde Reime wirr umranken,
Wie an einem Tropenbaum
Lianenblumen üppig schwanken."

Freiligrath hat sein neues Genre nach verschiedenen Seiten hin ausgebildet. Sein „Löwenritt" ist die glänzendste Thiermalerei, die je in der poetischen Literatur ausgeführt worden:

„Wüstenkönig ist der Löwe; will er sein Gebiet durchfliegen,
Wandelt er nach der Lagune, in dem hohen Schilf zu liegen.
Wo Gazellen und Giraffen trinken, kauert er im Rohre;
Zitternd über dem Gewalt'gen rauscht das Laub der Sycomore."

Eine ebenfalls vortreffliche Thierballade ist das Gedicht: „Unter den Palmen". Durch landschaftliche Malerei ausgezeichnet sind das „Gesicht des Reisenden", „Mirage" und viele andere See- und Wüstenbilder. Von den exotischen Balladen athmet „der Mohrenfürst" den eigenthümlichen Hauch des afrikanischen Lebens. Wir haben in ihm nicht nur Handlung, sondern auch echt lyrische Empfindung, die sie verklärt. Noch mehr gilt dies vom Cyklus: „der ausgewanderte Dichter", in welchem die Scenerie des Urwaldes durch die Sehnsucht eines Dichtergemüthes, durch das Heimweh des Einsamen in eigenthümlicher Weise beseelt wird. Gleichen Zauber des Gemüthes, eine durch den Contrast mit der Ferne doppelt ergreifende Schilderung Deutschlands finden wir in den „Auswanderern":

„O sprecht! Warum zogt ihr von dannen?
Das Neckarthal hat Wein und Korn;
Der Schwarzwald steht voll finstrer Tannen,
Im Spessart klingt des Aelplers Horn.

Wie wird es in den fremden Wäldern
Euch nach der Heimathberge Grün,
Nach Deutschlands gelben Weizenfeldern,
Nach seinen Rebenhügeln ziehn!

Wie wird das Bild der alten Tage
Durch eure Träume glänzend wehn!
Gleich einer stillen, frommen Sage
Wird es euch vor der Seele stehn."

Ebenso originell gedacht und ausgeführt ist die Ballade: „der Blumen Rache". Ueberhaupt enthalten gerade diese exotischen Balladen eine Fülle der seltensten Schönheiten, einen unvergleichlichen Zauber, dem sich nichts Aehnliches an die Seite stellen läßt. Man hatte bisher geglaubt, die dichterische Sprache zu entweihen, wenn man sie aus dem Reiche der idealen Allgemeinheit in eine sorgfältige Detailmalerei herabzog. Freiligrath hat zuerst das Detail dichterisch geadelt; seine Verse bebten vor keiner Bezeichnung zurück, welche ein treues und bestimmtes Bild zu geben vermochte, wenn sie auch auf den ersten Anblick zu sehr der technischen und praktischen Sphäre entnommen schien und bisher nicht bei den deutschen Poeten im Schwunge gewesen war. Doch er wußte sie in eine dichterische Beziehung zu bringen, daß sie mit eigenthümlicher Kraft den Ausdruck hob, und führte sie überdies mit solcher Grazie ein, daß Niemand an ihrer poetischen Courfähigkeit zu zweifeln wagte. Doch zeigte sich schon in einzelnen dieser Gedichte Freiligrath's neufranzösische Vorliebe für das Grelle und Gräßliche, wie z. B. in den Gedichten: „Mirage", „die seidene Schnur", „Anno Domini", „Schahingirai" u. a., und die Effecte traten um so schroffer hervor, als Freiligrath immer nur das einzelne Bild gab und nicht über die bestimmte, mit treuen Farben ausgeführte Situation hinausging, sie nicht einmal durch Empfindung oder Reflexion milderte. In diese erste Epoche der Freiligrath'schen Poesie gehört auch die später herausgegebene Sammlung, die Nachlese älterer Gedichte: „Zwischen den Garben" (1849), welche außer lieblichen Empfindungsblüthen einige der originellsten Gaben deutscher Poesie enthält, in denen das Bizarre und Manierirte überwuchert, indem sich Freiligrath wie ein lyrischer Grabbe gebehrdet, die aber dennoch eine außerordentliche Kraft der Darstellung an den Tag legen. Dazu rechnen wir „das Hospitalschiff", in welchem die unter der schwarzen Flagge der Krankheit verbrüderten Nationen in glühenden Fieberphantasieen von ihrer Heimath träumen:

„Auf richtet sich der Mohr,
Die sehnigen Arme reckt er empor.
Sein letzter Fiebertraum erwacht:
„In den Sattel! fort, zur Löwenjagd!"

Der Finne starrt in der Ampeln Gluth:
„Aus den Wolken trieft es herab, wie Blut!
In der Mitternachtssonne Scharlachstrahl
Seine Tannen sonnt das Torneothal!"

Hart d'ran auf weißem Leinwandpfühl
Ein gebräuntes, keckes Südprofil,
Das Auge Gluth, die Lippe Brand —
Ein Spanier ist's vom Duerostrand.

Mit dem rollenden Auge, das bald nun bricht,
Wild lechzt er an sein Traumgesicht,
In des spanischen Himmels prächtig Blau
Mit der Thurmfaust greift der Alhambra Bau.

Der Springbrunn plätschert, die Rose glüht!
Castagnettenschlag und Mädchenlied!
Schwarze Locken blitzen im Sonnenschein,
Der Fandango zittert ihm durch's Gebein —"

und „der Freistuhl zu Dortmund", in welchem uns die echtdeutsche Poesie der Vehme in heimathlicher Farbenpracht und in kräftig kerniger Beschwörung entgegentritt. Der Geist der „rothen Erde" ist hier ebenso treffend abgespiegelt, wie „in der Nordsee" das Matrosenleben und die neblige Atmosphäre des Meeres.

Freiligrath's „Gedichte" hatten sich rasch Bahn gebrochen in der Nation. Der König von Preußen gab ihm im Jahre 1842 eine Pension. Der Herwegh'schen Sturmlyrik war Freiligrath schon früher gegenübergetreten; in seinem Gedichte: „Aus Spanien" kamen die denkwürdigen, ewig wahren, wenn auch von ihm selbst später verleugneten Verse vor:

„Der Dichter steht auf einer höhern Warte,
Als auf der Zinne der Partei";

er hatte an den Triumphator Herwegh nach seinem berauschten Siegeszuge durch Deutschland einen poetischen Brief geschrieben, in welchem er ihn einen neuen Helden Sanct Jürgen nannte:

„Du trotziger Dictator,
Wie bald zerbrach dein Stab!
Dahin der Agitator
Und übrig nur — der Schwab!
Verwelkt schon deine Blume!
Dein Kranz, o Freund, hängt schief,
Du schreibst dem eig'nen Ruhme
Ach! den Uriasbrief!

Nun können sie dich bänd'gen,
Philister und Zelot:
„Da habt ihr den Lebend'gen!
Er schlug sich selber todt!“
Wen Ruhmeskleider zieren,
Der hüte sie, wie Schnee!
Wahr ist es: Renommiren
Verdirbt die Renommée!“

Doch „die Zeit jagte mit raschen Pferden“, und ehe ein Decennium verflossen war, hatte Freiligrath die Freiheitspoesie des Schwaben durch trunkene, wilde Dithyramben weit hinter sich gelassen und war der glühendste Sänger einer politischen Lyrik geworden, welche nicht mehr in Stimmungen und Ahnungen schwelgte, sondern die rothen Bilder der Revolution in greller Beleuchtung entrollte. Im Jahre 1844 legte er die Pension in die Hände des Königs von Preußen zurück und veröffentlichte seine Zeitgedichte „Ein Glaubensbekenntniß“, in denen er sich offen und entschieden zur politischen Opposition bekannte. Er verwahrt sich gegen den Vorwurf eines buhlerischen Fahnentausches und betrachtet diesen Uebergang als eine nothwendige Stufe seiner Entwickelung, wenn er auch zugeben muß, auf die Zinne der Partei herabgestiegen zu sein. In der That lag von Hause aus in dem Freiligrath'schen Naturell wenig Conservatives; seine Muse hatte eine erhitzte Beweglichkeit, die sich in Wüsten und Meeren austoben mußte, und selbst seine Schilderungen sind oft mit raschen, blitzenden Interjectionen hingeschleudert. Das Naturell aber ist bei Freiligrath Hauptsache, denn eine wissenschaftliche Begründung von Principien auf politischem, ethischem und religiösem Gebiete liegt ihm gänzlich fern, und seine Ueberzeugungen sind, so fest sie sein mögen, naturwüchsig aus den Bewegungen der Zeit

emporgewachsen. Schon in dem Gedichte an Herwegh hatte Freiligrath sich nicht auf den Boden einer politisch-feindlichen Gesinnung gegen den Freiheitsdichter gestellt; es sprach sich darin mehr die Opposition der gestaltenden Poesie, welche feste Umrisse liebt, gegen die Unbestimmtheit eines Gefühlslebens aus, das in den Herwegh'schen Gedichten gährte und bei seinem Triumphzuge oft zu einem sinnverwirrten Ausbruche kam. Er hatte ja im Schlußverse dem Dichter im Namen der Freiheit Verzeihung zugesichert:

„Zieh' hin — doch um zu kehren!
Die Freiheit kann verzeih'n!
Bring' ein die alten Ehren,
In Liedern bring' sie ein."

In einem anderen Gedichte an Hoffmann von Fallersleben scheint Freiligrath es auszusprechen, daß seine Begegnung mit diesem „derben und nagelschuhigen" Minnesänger seine revolutionäre Entpuppung fördern half:

„Denk' ich wieder, wie im Traum,
Jener Nacht im Riesen,
Wo wir den Champagnerschaum
Von den Gläsern bliesen;
Wo wir leerten Glas auf Glas,
Bis ich Alles wußte,
Bis ich deinen ganzen Haß
Schweigend ehren mußte."

Die politische Lyrik hält sich indeß im „Glaubensbekenntniß" noch in maßvoller Beschränkung. Der Dichter singt „vom Baum der Menschheit", an dem sich Blüth' auf Blüthe drängt; er feiert mit patriotischem Schwunge die „Knospe Deutschland":

„Der du die Blumen auseinanderfaltest,
O Hauch des Lenzes, weh' auch uns heran!
Der du der Völker heil'ge Knospen spaltest,
O Hauch der Freiheit, weh' auch diese an!
In ihrem tiefsten, stillsten Heiligthume,
O küss' sie auf zu Duft und Glanz und Schein —
Herr Gott im Himmel, welche Wunderblume
Wird einst vor Allen dieses Deutschland sein."

Charakteristisch für seine Dichtweise ist die Art, wie er die freie Presse feiert — nicht wie Herwegh und Prutz mit directer Forderung, sondern indem er uns einen Censor, einen Gedankenmörder, „im Irrenhause" zeigt. Ueberall drängt die Freiligrath'sche Poesie nach Gestaltung und läßt den Gedanken nur aus der Situation hervorspringen. Er schreibt keine goldenen Koransprüche an die Wand; er meißelt scharfgeprägte Bilder in Stein. „Am Harze" und „aus dem schlesischen Gebirge" sind socialistische Hübner'sche Genrebilder.

Hatte Freiligrath im „Glaubensbekenntniß" verheißen:

„Nur das Kühnste bind' ich an
Meinen Simsonsfüchsen —
Mit Kanonen auf den Plan,
Nicht mit Schlüsselbüchsen,"

so donnerten diese „Kanonen" der politischen Lyrik in: „Ça ira" (1846) und den „Neuen politischen und socialen Gedichten" (1849) mit revolutionairem Bataillenfeuer los und schleuderten grelle Blitze aus dem Pulverdampfe. Er schwelgt in jacobinischer Erhitzung in den wilden Bildern des Aufruhres. Wohl war es in „ça ira" noch der Aufruf zum Kampfe; doch während dieser bei Herwegh wie ein Lerchenlied in den freien Lüften verhallte, klang er bei Freiligrath wie ein Commandoruf zum Feuern. Man hörte hier nicht blos agitatorische Reden; man sah die revolutionäre Thätigkeit; man sah aus den Lettern die Kugeln gießen; man sah die Landwehrzeughäuser erstürmen und die Waffen rauben. Wo Herwegh dichterisch postulirte, da organisirte Freiligrath. Das waren nicht mehr die politischen Sturmvögel der Revolution; das war der Sturm selbst, der die Masten und Raaen zerstörte. Wie Herwegh sich stets an einen Gedanken, eine Stimmung und Losung anlehnt: so Freiligrath an ein Bild, an eine Anschauung, eine Begebenheit. Kaum läßt sich ein treffenderes Bild für die in den Tiefen der Gesellschaft gährende Macht finden, als jene Männer des Volkes, jene Cyklopen des Dampfschiffes, welche unten arbeiten, während die feine Gesellschaft oben Luft, Licht, die reizende Landschaft, das frische, freudige Leben genießt. Aber die Arbeit, welche das Schiff fortbewegt, hat zugleich eine vernichtende Kraft — ein Entschluß des Arbeiters ist im Stande, das Schiff in

die Luft zu sprengen. Wie man auch über die Berechtigung dieser Weltanschauung denken mag, so ist ihre poetische Darstellung doch nicht allegorisch hölzern, sondern von unmittelbarer Lebendigkeit. Ebenso ist das Gedicht: „die Todten an die Lebendigen" eine grellbeleuchtete Revolutionsstudie, eine düster flackernde Hymne des Aufstandes. Die Victor Hugo'sche Ader in Freiligrath, die Vorliebe für das Wilde und Schreckhafte, gleichsam für das äußerlich Dämonische, die Kampfwuth losgelassener Volkshaufen und alle politischen Naturschauspiele, knüpfte mit Vorliebe an die Thatsachen der deutschen Revolution an, hinderte aber eine vollkommen historisch-poetische Darstellung durch den Trommellärm und das Sturmgeläute erhitzter Parteiwuth. So originell diese Rembrandt'schen Revolutionsgedichte Freiligrath's sind, so fehlt ihnen doch die innerliche Gedankenmacht; es fehlt der versöhnende Geist, der über dem ringenden Chaos schwebt, während manche Bizarrerieen seiner Dichtweise: die Sprachmengerei, der durch Interjectionen zerhackte Styl, das hastige Hinwerfen der Bilder hier störender, als in seinen exotischen Gedichten, hervortreten. Freiligrath, der, vielfach verfolgt und angeklagt, jetzt als Flüchtling in London lebt, würde unter den deutschen Lyrikern der Neuzeit unzweifelhaft den ersten Rang einnehmen, wenn sein außerordentliches poetisches Darstellungstalent auf einer granitenen Gedankenbasis ruhte.

Der politischen Lyrik gehören, mit eigenthümlicher Wendung und Färbung, zwei schlesische Dichter an; Beide der Aristokratie entsprossen; Beide durch einen allzu frühen Tod der Literatur entrissen; der Erste ein kriegerischer Prophet ihrer ersten Epoche, der Zweite ein sinnig wehmuthsvoller Elegiker und gestaltender Poet ihrer zweiten; der Erste aufgehend in stürmischer Lyrik, der Zweite eine geistige Größe überhaupt von seltener Bildung, tiefem Jean Paul'schem Humore, allseitigem künstlerischem Streben, ebenso ausgezeichnet als Romandichter und Kritiker, wie als Lyriker: Moritz Graf Strachwitz aus Peterwitz (1822—47) und Georg Spiller von Hauenschild (Max Waldau) aus Breslau (1826 bis 1855). Strachwitz ist in seinen ersten Gedichten: „Lieder eines Erwachenden" (1836) ein Herwegh zu Pferde, von gleicher unbestimmter Kampfeslust beseelt:

„Die scheue Muse ward zur Amazone
Und tummelt sich auf erzbeschupptem Renner;
Ums Haupt den Stahlhelm statt der Blüthenkrone,
So stürzt sie freudig in die Schlacht der Männer."

Er braucht nicht erst die Schwerter aus der Erde zu reißen; er hat von Hause aus sein gutes Schwert und sein stattliches Roß. Die Sporen in die Flanken gehauen, die Schenkel an das Streitroß festgepreßt, die Paniere zum Kampfe ausgespannt, „an's Schwert die Hand":

„O fraget nicht, wo Feinde sind" —

so sprengt unser „erwachender" Ritter in dithyrambischen Rhythmen einher. Wie Herwegh gegen die Tyrannen, so kämpft Strachwitz gegen „Schelme und Lumpen", gegen die Philister. Seine Gedichte sind Apotheosen der wilden Leidenschaft, die er auch in der Liebe hoch über die Empfindung stellt. Er verherrlicht den Zorn, den „freien Liederkönig", und den Zweikampf:

„Für scharfes Wort den scharfen Stahl,
Und gält' es Fluch und Höllenqual;"

er verdammt in einer feurigen Ode die aurea mediocritas:

„Sollt schwarz und weiß ihr unterscheiden
Und zwischen beiden wählen schlau,
So sagt ihr: Her mit allen Beiden!
Wir mischen beide in das Grau." —

kurz, Alles ist Sturm und Drang, tollkühner Muth, radicale Entschiedenheit der Gesinnung, moderne Ritterlichkeit ohne mittelalterliche Elegik, ohne feudale Sehnsucht, eine heißblütige Poesie, der man alle Adern klopfen hört. Reim und Metrik sind mit Meisterschaft gehandhabt; Strachwitz ist ein Schüler Platen's, den er auch mit Begeisterung feiert. Doch der Gedanke selbst, der sich in der melodisch schwunghaften Form ausprägt, entspricht oft nicht dem gewaltigen Kraftaufwande der Diction, die sich in titanischen, Himmel und Erde bewegenden Bildern ergeht. Manches welke Gedankenblättchen wird von diesem Sturme der Diction umhergewirbelt. Nach dieser Seite hin bezeichnen die „Neuen Gedichte" (1848) einen Fortschritt: Form und Inhalt sind klarer geworden; aber der Dichter befindet sich in Opposition mit der Zeit; er ver-

dammt die Dichtkunst, die zur Fechtkunst umgeschaffen worden, obschon er sich selbst in den „Liedern eines Erwachenden" auf dem poetischen Fechtboden tummelte und auch jetzt polemisch gegen die Polemik auftritt:

„Es trägt die Kunst ihr eisern Loos mit Qualen.
Laß, Herr, die Göttliche in ihrer Hoheit
Nicht unterge'n, ein Opfer der Vandalen,
In dieses Meinungsstreits ergrimmter Rohheit!"

Er besingt, „der Stadt der Kritik und Politik entfloh'n", die Romantik und ihr märchenhaft' Entzücken, ihr frommes Ahnen und süßes Schaudern; er trauert in Asche um das Vaterland, das zu Grabe geschleppt und in Stücke gerissen wird; er feiert die „deutschen Hiebe", mögen sie nun die Wälschen oder die Reußen treffen; er wird weltmüde in der „Krämerluft", ärgert sich über Gaunergesichter, über Lump und Compagnie, für welche die Welt zur Actienbörse wird; er prophezeit mit gleicher Sicherheit wie Herwegh:

„Ihr rüttelt an dem Königspalast
Mit unverdrossenem Muthe,
Ihr baut ein neues Haus mit Hast
Und schreit zum Kitt nach Blute.
Doch ist es fertig, das neue Haus,
Nach manchem saueren Tage,
Der Bonaparte bleibt nicht aus,
Der's stürzt mit einem Schlage!"

Doch die Herbheit und einseitige Verbissenheit des Dichters, dem zum Aerger der Sturm der Weltgeschichte von der entgegengesetzten Seite der Windrose wehte, als er erwartet hatte, dies Unbehagen, dieser Haß gegen einzelne Stände, diese Flucht aus der Zeit in die alte Waldromantik — — das Alles, was uns mißlich berührt, wird vollkommen ausgeglichen durch den warmen, deutschen Herzschlag des Dichters, durch den lebendigen Patriotismus, der in der Hymne: „Germania" seinen volltönendsten Ausdruck gefunden. Dies eine Gedicht verbürgt dem Namen Strachwitz eine schöne Unsterblichkeit; es ist die köstlichste Blüthe seines Talentes, das hier in einfacher rhythmischer Architektonik eine seltene Erhabenheit athmet und den energischen Lapidarstyl schreibt, der jedem Worte ein unvergeßliches Gepräge giebt:

„Daß dich Gott in Gnaden hüte,
Herzblatt du der Weltenblüthe,
Völkerwehre,
Stern der Ehre,
Daß du strahlst von Meer zu Meere,
Und dein Wort sei fern und nah',
Und dein Schwert, Germania!"

Nimmt man hiezu Gedichte von so glänzendem Colorit der Naturmalerei, wie: „Ein Wasserfall", oder Balladen von solcher kernigen Epik, solcher gedrungenen Handfestigkeit der Darstellung, plastischen Anschaulichkeit und Größe der historischen Auffassung, wie: „Hie Welf!", so muß man das frühe Dahinscheiden eines Dichters doppelt bedauern, der sich aus seiner Sturm- und Drangperiode gewiß zu außerordentlichen Leistungen, besonders auf epischem Gebiete, emporgearbeitet hätte, und der auch mit dem, was er geschaffen, durch die künstlerische Pflege einer schönen Form und eine kräftige, süßlichen Empfindungen feindliche Gesinnung, einen ehrenvollen Platz unter den deutschen Lyrikern einnimmt.

In noch erhöhterem Maße gilt dies von Max Waldau, an dessen frühem Grabe der Literarhistoriker mit gerechter Trauer weilt. Es giebt Talente, welche den Keim des Todes in sich tragen, denen früh zu sterben als ein Glück vom Schicksale vergönnt ist, weil wohlfeil errungene Lorbern sonst zeitlebens ein welker Schmuck auf ihrem Haupte wären. Für Einige, wie Hölty, ist der frühe Tod eine elegische Verklärung ihres Lebens und Dichtens; für Andere, wie Körner, eine ruhmvolle Besiegelung ihres begeisterten Strebens. Doch wenn Dichter von solcher Lebenskraft, solchem geistigen Reichthume, solchem weltoffenen Sinne, Productionsdrange und unverwüstlichem Humore, wie Waldau, in der Jugend sterben, so macht dies den untröstlichen Eindruck einer durch vulkanische Explosion verschütteten Gegend mit üppigen Lenzeshoffnungen und unvollendeten Prachtbauten. Waldau war ein geistig gesunder Dichter, der alle Krankheitsstoffe der Zeit durch überlegenen Humor überwand und ein so reges Streben nach künstlerischer Läuterung in sich trug, daß er bei seiner großen Begabung, das Höchste zu erreichen fähig schien. Wenn man auch den Hauptnachdruck auf seine humoristischen Romane legen muß, auf welche wir später zurückkommen werden, indem sich in ihnen der ganze Reichthum und die ganze Bedeutung seines Talentes

entfaltet: so nimmt er doch auch als lyrischer Dichter durch Grazie und Weihe künstlerischer Form, durch seelenvolle Empfindung und hinreißenden Schwung, durch Anmuth in der Idylle und Pathos in der Dithyrambe, und durch sein Streben, die Lyrik zur Epik durchzubilden, einen hervorragenden Rang ein. Hauenschild's erstes Werk: „Blätter im Winde" (1848) waren gesammelte Jugendgedichte, welche rasch genug im Winde verwehten, indem ihnen, bei glücklichen Einzelnheiten, doch eine bedeutende und glänzende Physiognomie fehlte, und ein erstickender Bilderwust den geraden Wuchs des Gedankens hemmte. Die „Canzonen" (1848) zeigten das Streben nach künstlerischer Rundung, waren klarer und frischer und gaben oft dem Gedanken einen ebenso melodischen, wie schlagenden Ausdruck. Erst mit der ausgezeichneten Nachdichtung der „Sirvente des Pierre Cardinal" (1850) betrat Max Waldau den Boden der politischen Lyrik, indem er dies poetische Feuerzeichen aus der Zeit der Troubadours hell am deutschen Himmel lodern ließ. Konnte es überhaupt eine glänzendere Rechtfertigung der politischen Lyrik geben, als dies Heraufbeschwören verwandter poetischer Erscheinungen aus den Zeiten des Mittelalters, diese formvollendete Wiedergeburt einer fulminanten Kriegserklärung gegen die Tyrannei, die unter dem heiteren, tiefblauen Himmel der Provence, wo nur Lenz und Liebe zu wohnen schien, ein wandernder Sänger gedichtet? Waldau selbst wandte sich in seiner nächsten Canzone: „O diese Zeit" (1850) der unmittelbaren Gegenwart zu, ein Troubadour des neunzehnten Jahrhunderts, der die Zerrüttung des Vaterlandes und die blutigen Kämpfe der Parteien, die politischen Glaubenskriege seiner Zeit, die Zerstörung so vieler Hoffnungskeime in wehmüthigen Klängen besingt. Diese Dichtung zeigt uns die politische Lyrik in einem neuen Stadium und einer neuen Form: im Stadium der Enttäuschung, der Rath- und Trostlosigkeit und in der Form der Elegie. Nach den Thyrsusschwingern und Propheten kamen die Schlachtenmaler; ihnen folgt der Elegiker, der sich nicht, wie Andere, mit satyrischem Behagen an seinen eigenen gescheiterten Idealen rächt, sondern mit weichem Gemüthe die dumpfe, gedrückte Stimmung einer Zeit, die soviel verschlang, was sie geboren, in das Wachs zarter Verse gräbt. Diese langathmigen Canzonen bilden in ihrem weiten Faltenwurfe, in ihrer künstlerischen Verschlingung gleichsam ein poetisches Leichentuch. Selbst die Form hat etwas

Verdüstertes und Verzagtes; es ist kein freudiges Austönen der Begeisterung; es sind schwerathmende Verse; es ist ein düsterer Trauermantel, in den sich hier der Gedanke hüllt. Die politische Lyrik, bisher ein Erbtheil stürmischer und scharfer Geister, zeigte sich hier zurückgekehrt zum Quelle weicher und zarter Empfindung und schien so den ganzen Kreis lyrischer Gestaltung durchlaufen zu haben. Max Waldau selbst suchte, was die Zeit und das eigene Herz bewegte, in den dauernden Gestalten des Epos zu befestigen, das Bild und die bestimmte Begebenheit an die Stelle des Gedankens und der Empfindung zu setzen. Er dichtete sein kleines Epos: „Cordula, eine Graubündner Sage" (1851), die soeben in einer neuen, gänzlich durchgearbeiteten Ausgabe erschien, das letzte Vermächtniß des Dichters, der sich bestrebte, die lyrische Skizze zu epischer Architektonik auszubauen und durch Erweiterung des objectiven Elementes und der behaglich ausgeführten Darstellung den höheren Anforderungen des Epos gerecht zu werden. „Cordula" ist eine anmuthige Liebes- und Freiheitsdichtung, ohne alle rhetorischen Posaunenstöße der Tendenz, durchweht von der frischen Schweizer Bergluft. Der Kampf des gesunden, kräftigen, unschuldigen Bauernstandes gegen die Uebergriffe des Ritterthumes, ein Kampf, welchee mit dem Siege der Bauern und der Verbrennung der Burg Gardoval endigt, bildet den mit kräftigen Farben ausgeführten Grund des Gemäldes, auf welchem die liebliche Alpenrose „Cordula" in duftig-reizvoller Gestalt uns entgegenblüht. Wie prächtig, wahr und treu sind die landschaftlichen Schilderungen:

„Graubündner Land, du Netzgestrick
Von Kamm und Thal, von Grat und Schlucht,
Sehtrunken bestaunt des Pilgers Blick
Der Matten Frische, der Felsen Wucht,
Der Wasser Blitz in der Klammen Spalt
Und greiser Arven Riesengestalt.
Hoch ragt das Holz in des Thales Schoos,
Und gleicht an der Bergwand zartem Moos,
Blaugrün gekräuselt, duftig und lind,
Als dürft' es beugen der schwächste Wind.
— Die Schwindelhöhe das Auge verstimmt,
So daß man für Zwerge die Riesen nimmt,
Für Wachtelnester den Adlerhorst,

Für schwanke Halme den stolzen Forst. —
Sein Gürtel zaubert, ein magischer Kreis,
Hinab die Sonne, hinauf das Eis;
Die Firnen starr zu Häupten stehn
Mit ihren Hörnern spitz und fein
Und ihren gewaltigen Zackenreih'n,
Am Morgen rosig angehaucht,
Am Abend in goldig Blut getaucht,
Fast wie Korallen anzusehn,
Wenn leise die Sonne den Schleier lupft
Und sie mit leuchtendem Finger betupft.
Wie aber auch winkt und wärmt das Licht,
Lebendig werden die Gletscher nicht:
Nur wenn zu mächtig die Strahlen klopfen,
Beginnen Thränen niederzutropfen,
Die dann den Auen weithin sagen,
Daß Gletscher fühlen und Sehnsucht tragen,
Daß ihr umfrorenes Herz sich regt
Und Träumen und Lieben in sich hegt.
Und auch dies Leid wird hier zur Lust:
Die Silberfluth aus ihrer Brust
Schmückt rings das Land als Strom und See,
Und selbst ihr Eis und selbst ihr Schnee
Und ihrer Zacken hoher Glanz
Dicht neben des Thales Blüthenkranz
Macht uns die Welt', die unten blieb
Mit Laub und Blumen, zweifach lieb.
Graubündner Land, wie bist du so reich;
Du hast den Lenz und den Winter zugleich!"

Die Sprache ist, so glänzend das Colorit der Naturschilderungen sein mag, und so verwachsen an einigen Stellen die Bilderblüthen sind, im Ganzen doch von einer hohen, uns traulich anmuthenden Einfachheit, welche von dem Vers mit den vier Hebungen und dem jambischen Rhythmus begünstigt wird. Nur der gepaarte Reim bringt auf die Länge eine verstimmende Monotonie hervor und giebt einzelnen Stellen, von denen man höheren Schwung erwarten durfte, eine triviale Färbung. Im Ganzen herrscht eine heitere Anschaulichkeit vor, und obwohl das Element einer gedanken- und seelenvollen Innerlichkeit die ausgearbeitete Plastik überwiegt, so sind doch manche Partieen der Dichtung im echten

Tone des Epos gehalten, von großer Sauberkeit der Zeichnung und jenem wohlgefälligen Verweilen bei den einzelnen Zügen, welches die Hast des Lyrikers nicht kennt. Die letzte Dichtung Waldau's: „Rahab" (1854) ist eine dithyrambische Mänadenstudie, ein Versuch auf Victor Hugo'schem Terrain, eine lyrische Hebbeliade, Anatomie des weiblichen Herzens in seiner höchsten nervösen Aufregung, ein pathologisches Gedicht mit Vorliebe für das Gewagte, für die Darstellung der wilden Leidenschaft in Liebe und Rache — aber doch von keuscher Wahrheit bei dem anstößigsten Bilde — eine Dichtung aus einem feurigen Gusse, in den schwunghaftesten Anapästen, von außerordentlicher Sprachgewandtheit, welche nur hin und wieder in stürmischer Ueberreizung zu gesuchten Wendungen greift. Von der vielseitigen und seltenen Begabung des Dichters, von seiner reichen Phantasie und seinem Talente für die Musik der Sprache bleibt „Rahab", noch mehr als „Cordula", ein glänzendes Zeugniß:

> „Ein athmendes Wunder, wie Bildner es träumen in Sehnsucht,
> Doch nimmer dem Marmor entringen und nimmer dem Erze —"

so tritt das Bild der Heldin in einer glühenden Schilderung vor uns hin! — Die Bedeutung von Waldau's dichterischem Streben läßt sich dahin zusammenfassen, daß er aus dem Geiste der Zeit herausdichtet, ohne seinen Werken bestimmte tendenziöse Etiketten anzukleben; daß er nirgends die Schönheit den Forderungen der Freiheit opfert; daß er die organische Einheit des Kunstwerkes bewahrt, aber auch durch alle Adern dieses Organismus den lebendigen Geist des Jahrhunderts kreisen läßt.

Neben diesen Koryphäen der politischen Lyrik geht ein vielstimmiger Chorus einher, welcher hinter dem Chore der lyrischen Frösche, die in den Weihern der Liebespoesie quaken, an Zahl nicht zurücksteht. In allen diesen „Gedichten" herrscht Kraft, Pathos, das sich nur oft zur Phrase verflüchtigt; aber auch die hohlste Renommage des Ausdruckes und die Gesinnung wird als Talent verkauft. Die Herwegh'sche Lyrik hatte die Jugend elektrisirt, die sich mit prophetischen Geberden erhob und lyrische Sturmleitern anlegte. Am kräftigsten und gediegensten von diesen Poeten tritt der Schweizer Gottfried Keller auf, der auch als harmloser Liederdichter viel Liebliches geschaffen und neuerdings durch seinen Roman: „der grüne Heinrich" (3 Bde. 1854) eine tiefe, geistvolle Begabung

an den Tag gelegt hat. Johann Deeg, harmonisch, präcis, anschaulich; Ludwig Seeger, glänzender, didaktisch, sentenzenreich; Adolf Schirmer, jugendlich begeistert, in kurzen, fliegenden Rhythmen, auch von satyrischer Schärfe; Ludwig Köhler, klar, ruhig, correct, reich an sinnig gewählten Bildern, aber ohne geniale Tiefe; Feodor Löwe, frisch, schwunghaft, formell durchgebildet, verdienen von dem lyrischen Reitertrupp, den Herwegh commandirte, noch besonders hervorgehoben zu werden. Bei Ernst Ortlepp, Adolph Schults u. A. verflacht sich die politische Lyrik bereits zu wohlmeinender Gesinnungsprosa. Künstlerisch roh und verwildert, mit einer Erbitterung, der alle Grazien ausgeblieben sind, mit einer die Faust ballenden Energie des Charakters, aber ohne allen ästhetischen Schmelz treten Harro Harring und Carl Heinzen in ihren Gedichten auf. Diese Freiheitspoesie rüttelt ungestüm mit ihren Tatzen an den Gittern des Käfiges, eine freiheitlechzende Wildheit, die keinen poetischen Eindruck hervorzubringen vermag. Der Enthusiasmus für den Kampf der Nationalitäten um ihre Befreiung, dem Platen in den Polenliedern und Wilhelm Müller in den Griechenliedern einen so herzerhebenden Ausdruck gegeben, glühte natürlich in der deutschen Lyrik fort. Neue Polenlieder dichtete Otto von Wenckstern; Ferdinand Gregorovius ließ sich durch den ungarischen Krieg zu „Magyarenliedern" begeistern, Herrmann Püttmann und Carl Gaillard hatten schon früher „Tscherkessenlieder" gedichtet; Stoffe, welche durch ihren eigenen Schwung auch mäßige Begabungen trugen, indem nicht nur der Kampf für nationale Unabhängigkeit alle Sympathieen für sich hat, sondern auch das bestimmte Colorit des Landes und der Volkssitte die Poeten vor allzu haltlosen Ergüssen schützt. Merkwürdigerweise hat der deutschnationale Kampf in Schleswig, der doch patriotische Gemüther unmittelbar elektrisiren mußte, nur leichte lyrische Blüthen gezeitigt und weder vorher durchgreifende Kampflieder, noch später bedeutsame epische Gestaltungen hervorgerufen. Dem Beispiele Emanuel Geibel's, der einmal, statt der Liebescither mit dem blauen Bande, das Rappier ergriff und sich für Schleswig-Holstein in eine ebenso zierliche, wie kräftige Sonettenpositur setzte, folgte Julius von Rodenberg in geharnischten Sonetten, Heinrich Zeise in Kampf- und Schwertliedern, Adolf Strodtmann, der Sänger der „Dronning-

Maria" u. A., nicht ohne daß man diesen Gedichten das Kriegsfeuer, den Schwung patriotischer Erhebung, ja die Wärme des eigenen Erlebnisses anmerkte, aber ohne jene Energie, welche den Dichtungen ein vollgültiges nationales Gepräge ertheilt. Nur das Volkslied: „Schleswig-Holstein meerumschlungen" brach sich Bahn durch das Getümmel lyrischer Klänge und wurde die Marseillaise des neuen Dithmarsenkampfes.

Abgesehen von diesen Schleswig-Holstein'schen Poeten war die politische Lyrik nach 1848 unerquicklich genug. Der frische Freiheitslenz war vorüber, in welchem die allgemeine Bewegung, wie mit Naturgewalt, hochgehende dichterische Wellen an's Gestade warf. Nun begann viel welkes poetisches Laub im Winde zu rascheln. Es herrschte die Poesie der Masse, pseudonym und anonym, mit mehr convulsivisch zuckender, als freier Bewegung, die Poesie mit Pike und Jakobinermütze, die Lyrik der ästhetischen Sansculotten. Jedes Zeitereigniß beschreibt, wie ein in's Wasser geworfener Stein, neue lyrische Kreise. Wie früher die Zeitsignale, Zeitlieder u. A., so keimten jetzt die Märzlieder, Märzgesänge hervor und machten den unschuldigen Mailiedern den Platz auf dem Markte der Literatur streitig. In den Titeln grassirte ein wildes Fieber des Pikanten; es gab Galgen- und Laternenlieder, eine wenig förderliche E r h e b u n g der Poesie. Auch die revolutionaire Poesie hatte bald ihr bestimmtes Schema, welches der Talentlosigkeit zugute kam. Diese Lyrik war Nichts, als eine monotone Repetiruhr der Revolution. Einen ebenso wenig günstigen Ton schlug, nach Carl Beck's Vorgange, die socialistische Tendenzlyrik an. P ü t t m a n n in seinen „socialen Gedichten", E r n s t D r o n k e in den „Armensünderstimmen" bemühten sich vergebens, Hunger, Elend und die communistische Phrase zu poetischen Schöpfungen zu amalgamiren, oder der Polemik gegen den Rechtsstaat und die Bourgeoisie ein dichterisches Flügelkleid anzuziehen. Sie wurden greller, als Freiligrath, ohne seine Darstellungsgabe, welche durch ihren Schwung selbst das anscheinend Triviale unter ein höheres Licht rückte. Der Socialismus hat eine vorzugsweise wissenschaftliche Bedeutung, als eine Kritik der bisherigen nationalökonomischen Systeme; doch weder in seinen praktischen, noch poetischen Experimenten war er bisher glücklich. Was er verdrängen will, die Armuth des Proletariats, die bittere, herzzerreißende Noth, die traurigen Thatsachen der Gesellschaft, das sind grelle Bilder ohne Ver-

söhnung, welche in massenhafter Behandlung in der Poesie einen widerwärtigen Eindruck machen, und welche nur ein Meister der künstlerischen Oekonomie und des Contrastes an geeigneter Stelle verwerthen kann; und was er an die Stelle setzen will, sei es ein Phalanstère Fournier's oder Cabet's Ikarien, das sind menschenbeglückende Zwangsanstalten von der saubersten wirthschaftlichen Prosa, und Nichts widersteht der poetischen Freiheit und Bewegung mehr, als eine organisirte Glückseligkeit. Höchstens dürften die Theorieen der Frauenemancipation einer glänzenden und schwelgerischen Phantasie zu Statten kommen; aber die deutschen Frauen blieben sentimental, auch wo sie mit der Reitgerte auf Abenteuer ausgingen, und waren weit davon entfernt, die saint-simonistische Freiheit der Neigungen und die Segenssprüche des père Enfantin in Verse zu bringen. Nur die einzige Louise Aston, die Berliner Emancipirte und Schleswig-Holstein'sche Freischärlerin, welche gegenwärtig, als Frau eines russischen Regimentsarztes, die verwundeten Kosaken in der Krimm verpflegen hilft, pflückte einige „wilde Rosen" der Emancipation, deren poetischer Duft nicht ohne Arom war, obgleich sie nicht auf den Mistbeeten der französischen Frivolität, sondern auf einem von deutscher Gemüthlichkeit durchsickerten Boden gewachsen waren. Wie Louise Aston durch die Campagne in Holstein und durch ihre anerkennenswerthe Aufopferung in der Pflege der Verwundeten selbst politische Lyrik in Scene setzte, so betraten andere Frauen ihr literarisches Gebiet: Emilie Spreu, die Gegnerin der Aston, die ihr im Namen der „Frauen" den Fehdehandschuh hinwirft, aber selbst politische Energie von den Frauen verlangt; die gesinnungstüchtige Louise Otto, eine männliche Vorkämpferin liberaler und socialistischer Ideeen, aber in poetischer Beziehung ein „Atta Troll"; die fruchtbare Novellistin Kathinka Zitz und andere Frauen, welche verhaltene Kammerreden dichteten, in die überhaupt die politische Lyrik der Masse sich verflachte.

Fünfter Abschnitt.
Die philosophische Lyrik:
Julius Mosen — Friedrich von Sallet — Titus Ullrich — Wilhelm Jordan.

Eine Lyrik des Gedankens mußte allen Denen als eine Abart erscheinen, welche immer nur die beschränkte Form des Liedes vor Augen hatten und Schiller und Klopstock über Goethe und Uhland vergaßen. Dennoch drängte eine so bildungsreiche Zeit, wie die unsrige, darauf hin, die üblichen Formen des lyrischen Minnesanges, die Tabulaturen des lyrischen Meistersanges zu überwinden und die gedankenvollen Anregungen, welche aus den philosophischen Systemen in die Poesie hinüberströmten, dichterisch auszubilden. Wie hätte auch eine Reihe von Gedankensystemen, der die Literatur aller Nationen nichts Aehnliches an die Seite zu setzen hat, auf diesem Felde wirkungslos bleiben können! Ein Kant, Fichte, Schelling, Hegel, Herbart, Feuerbach, Schopenhauer, eine Reihe von Gedankenkönigen mit Scepter und Krone, hinausweisend in die Zukunft, wie die Reihe von Banquo's Sprößlingen im Zauberspiegel, mußten ja auch im Herzen der Dichter ein Streben nach geistiger Ebenbürtigkeit entzünden und sie antreiben, die ausgefahrenen Geleise der Lyrik zu verlassen und für ihre poetischen Bauten eine dauernde geistige Grundlage zu suchen. Wohl geht Philosophie und Poesie in der Gestaltungsweise himmelweit auseinander, und wozu eine ungünstige Mischung Beider führt, das sehen wir an vielen, nicht unbedeutenden literarischen Charakteren, welche die Eine immer in die Andere hineinspielen lassen, weil ihre eigene Organisation haltlos zwischen Beiden hin und her schwankt. Hat doch selbst Schiller in seiner vorzugsweise philosophischen Epoche, in welcher das Sternbild des Königsberger Weisen allzu blendend an seinem Himmel strahlte, seine Muse fast ganz schlummern lassen und sich beklagt, daß die Reflexion ihn im Produciren störe, daß er nicht unbefangen schaffe, seit er sein Schaffen belausche — ein willkommenes Beispiel für die Verketzerer der Gedankenpoesie! Doch auch Schiller's energischer Genius hat das Widerstrebende gebändigt, und so wenig gerade das Kant'sche System einer harmonischen Weltanschauung günstig ist, so sehr es der Poesie feindlich scheint — so würden Schiller's Tragödieen nicht jenen Stempel sittlicher Erhabenheit und hoher Gedankenmacht tragen, wenn

nicht der Dichter seinen Geist in Kant's ernster, philosophischer Bildungsschule gestählt hätte. Wer ein geborener Dichter ist, der wird durch jede geistige Aneignung gekräftigt und wird jedes geistige Element seinen künstlerischen Organismen assimiliren. Nur Halbtalente, welche die Form suchen, schweben in Gefahr, sie zu verfehlen; das echte Talent trifft in keuscher Unmittelbarkeit immer die rechte Kunstform und wird den Feuerwein der Dichtung durch keine abstracte Zuthat verfälschen. Der Gedanke ist ihm die Kraft der Erde, welche die Wurzeln der Rebe nährt, der Schein der Sonne, welche ihre Früchte zeitigt — nicht ein fremdartiger Stoff, in den gährenden Trank geworfen, um ihn zu färben. Der Poet wird dem Philosophen durch alle seine wissenschaftlichen Vermittelungen folgen; er wird sich tragen lassen von der dialektischen Bewegung des Begriffes; er wird die bedeutsame Architektonik seiner Geistesbauten anstaunen und dem Fluge der speculativen Phantasie durch den reinen Aether des Gedankens folgen; er wird, bereichert durch die geistige Arbeit und ihre Resultate, kundig der großen Probleme des Denkens und ihrer Lösung, zu seiner Poesie zurückkehren, im vollen Bewußtsein, daß Alles, was der Geist erringt, auch ihm, wie Jedem — und ihm sogar mehr, als Jedem — errungen ist; aber er wird weder die mühsamen wissenschaftlichen Vermittelungen, noch ihre nackten Resultate in poetischer Form mittheilen können, ohne diese zu zerstören; er fängt gleichsam von vorn an mit der Empfindung und Gestaltung; er bekleidet sie nicht mit philosophischen Flittern; er belebt sie von innen heraus mit dem Gedanken, der Seele des Bildes, dem Auge der Dichtung. Es giebt keinen wahren Dichter, der nicht zugleich ein Denker wäre. Dichten ist ein concretes Denken, ein Denken in Bildern, ein schöpferisches Denken. Die Größe des Dichters beruht auf der Größe seiner Gedanken, auf der Originalität seiner Weltanschauung. Er wird diese nicht aufopfern, keinem einzelnen Systeme eines Philosophen; aber er wird, bereichert und fester geworden in sich selbst, aus jeder Schule des Denkens zurückkehren. Dies gilt von jedem Dichter: in jedem steckt ein Denker; aber Dichter und Denker müssen sich decken. Sieht der Denker aus dem Dichter hervor, so erhalten wir nüchtern-abstracte Poeten, wie umgekehrt in der Philosophie, wo der Dichter aus dem Denker hervorsieht, die Gefühlsphilosophen, die Steffens und Genossen, zum Vorscheine kommen. Noch mehr gilt dies aber von Dich-

tern, welche selbst Stoffe aus der philosophischen Sphäre entnehmen, welche Probleme des Gedankens in dichterischen Anschauungen wiedergebären. Auch hier verlangen wir mit Recht, daß der Gedanke vollkommen im Bilde aufgehe; jeder Rest gemahnt uns in unerquicklicher Weise, daß wir ein ungelöstes Exempel vor uns sehen. Der Gedanke darf sich nicht im eigenen Reiche mit abstracten Gelenken bewegen; kein Ausdruck, keine Wendung darf uns an das System und an die Schule erinnern — sonst fühlen wir uns enttäuscht. Je tiefer der Gedanke ist, der nach Gestaltung ringt, je verwickelter das Problem, dessen poetische Lösung erstrebt wird, desto schwieriger wird die Aufgabe des Dichters, desto mehr wächst aber auch die Bedeutung seiner Leistung.

Schon die orientalische Lyrik ist im Wesentlichen eine philosophische; sie vertritt die praktische Philosophie auf pantheistischer Grundlage, zersplittert in tausend Sentenzen, ohne philosophische und künstlerische Gliederung. Die politische Lyrik dagegen hatte einzelne philosophische Anklänge und warf einzelne kecke Facits des Denkens in ihren heißblütigen Liedern hin. Gedankenvoll ringend, aber in trostloser Skepsis befangen, hat Nicolaus Lenau wohl am meisten ein Anrecht darauf, den philosophischen Lyrikern beigezählt zu werden. Wir versammeln hier indeß eine Gruppe von Poeten, denen die Philosophie Klarheit und Sicherheit der Weltanschauung gegeben, welche nicht mit ihr, wie Laokoon mit der Schlange, ringen und ihre eigenen Kinder qualvoll von ihr umstrickt sehen, sondern ihre poetischen Schöpfungen auf einer gediegenen Grundlage aufbauen, von deren zweifelloser Berechtigung sie durchdrungen sind. Alle diese Dichter sind im Grunde Schüler der Hegel'schen Philosophie oder haben vielmehr das bedeutende Ferment der Bildung, das sie enthält, in sich aufgenommen, so selbstständig sie auch sonst ihrem eigenen dichterischen Triebe folgen. Die Meisten haben größere Dichtungen in epischer oder dramatischer Form geschaffen; aber diese Form ist zufällig, ohne alle Rücksicht auf das leitende Gesetz der Dichtgattungen; das lyrische Element ist bei ihnen überwiegend und berechtigt vollkommen, sie an dieser Stelle zu besprechen.

Julius Mosen aus dem sächsischen Voigtlande (geb. 1803), ein gediegener, in vielen Sätteln gerechter Poet, von einem klaren und gemessenen Streben, aber ohne allen Reiz des Blendenden und Pikanten, der die

Menge besticht, ein edles Talent von künstlerischer Haltung, aber ohne scharf ausgeprägte Genialität, hat in zwei sich gegenseitig ergänzenden Dichtungen, im „Lied vom Ritter Wahn" (1831) und im „Ahasver" (1838), der philosophischen Lyrik, allerdings mit vorwiegend epischer Färbung, seinen Tribut abgetragen. Julius Mosen hat sich lange Zeit als Advokat in Dresden aufgehalten und seit 1844 als Dramaturg das Oldenburger Hoftheater geleitet. Später ist er schwer erkrankt — seine einzige, aber traurige Aehnlichkeit mit dem Pariser Aristophanes — und es geziemt sich wohl, die Aufmerksamkeit der Nation, welche dem ungezogenen Lieblinge der Kamönen bis in die rue d'Amsterdam der französischen Weltstadt folgt, auch auf das Krankenlager eines heimischen, edelgesinnten, patriotisch fühlenden Dichters hinzulenken, der, wie man auch über die ursprüngliche Kraft seiner Begabung denken mag, doch in der Lyrik und im Drama nach großen und würdigen Zielen strebte, dessen Werke in frischem, durch keine krankhaften Elemente getrübten Flusse aus einer harmonischen Ganzheit der Gesinnung hervorgingen. Leider fehlte dem Dichter stets sowohl der durchgreifende Stoff, als auch eine durchgreifende Eigenthümlichkeit der Darstellung. Seiner historischen Tragödieen und Romane werden wir später erwähnen.

Das „Lied vom Ritter Wahn" hatte Mosen gedichtet, angeregt durch eine altitalienische Sage, von der er bei seiner Anwesenheit in Italien Kenntniß erhalten. Der Held ist ein Ritter, der um jeden Preis dem Tode entfliehen will und von Land zu Land schweift:

„Bis unverbrüchlich Einer mir kann sagen:
Ich kann den Leib dir retten vor dem Tod,
Ich kann die Macht ihm brechen und ihn schlagen.
Dem will von Ewigkeit zu Ewigkeiten
Ich dienen mit der kampferstarkten Hand,
Arbeiten ihm, gewaltig für ihn streiten."

Er zieht gen Osten, kämpft mit Drachen und Riesen, trifft den Alten Tod, den Alten Raum, den Alten Zeit, die Alle das Evangelium der Sterblichkeit verkünden, ringt an den Pforten des Himmels mit dem Tode selbst, den er zu Boden wirft, tritt in den Himmel ein, wo ihn auf einmal ein mächtiges Heimweh nach der Erde erfaßt. Er kehrt zurück, er findet die Alten todt, sieht seine Jugendgeliebte Helene wieder und verfällt dadurch

dem Tode. Ohne Frage dreht sich diese Sage um die tiefsten metaphysischen Begriffe, um Sterblichkeit und Unsterblichkeit, Endlichkeit und Unendlichkeit, und der Gegensatz zwischen der heiteren, hellenischen Welt und dem Christenthume, das sie besiegt, klingt durch die ganze Dichtung hindurch. Doch es ist eben eine Fülle von Begriffen und Gedanken, die in einander hineinspielen; der Grundgedanke des Ganzen tritt nicht mit vollkommener Klarheit hervor. Und dieser Gedanke ist kein anderer, als eine Verherrlichung des Todes, der Erde und des irdischen Geschickes, eine Theodicee der Vergänglichkeit! Das Heimweh, das der Ritter im Himmel nach der Erde fühlt, ist ein schöner und tiefer Zug des Gedichtes! Der Mangel an Präcision des Denkens stört indeß nicht weniger, als die vorwiegend allegorische Fassung, die weder der Idee, noch dem Bilde Genüge leistet. So wird uns z. B. der Raum als ein Alter dargestellt:

„Ein ries'ger Harfenmeister, welcher hoch
Auf grauem Felsblock unbeweglich sitzet.

Dem floß noch weiter, als des Schneees Flocke,
Bis zu den Hüften reich und voll herab
Des schlichten Bartes Silberglanzgelocke.

Und spiegelähnlich glänzet ihm dagegen
Der kahle Scheitel, wie der tiefe See,
Wenn ihm die Winde nicht die Fluth erregen."

Die weitere Ausmalung der Gestalt hat nur sehr entfernte Beziehungen zu dem Begriffe, den sie darstellen soll, und da sie doch wieder nur um des Begriffes willen da ist und kein selbstständiges Leben hat, so tritt das Ungenügende der allegorischen Darstellung überhaupt an diesem Beispiele recht schlagend hervor. Leider zieht sich das Allegorische durch die ganze Dichtung hin; man fühlt sich immer angeregt, über das einzelne Bild hinauszudenken, um seine nur unvollkommen ausgeprägte Bedeutung zu erfassen; das Denken aber kehrt, ebenfalls unbefriedigt, wieder zu dem Bilde zurück, und so wird ein harmonischer Eindruck unmöglich gemacht. Davon abgesehen enthält das Gedicht große Schönheiten, besonders auf dem Gebiete lieblicher Schilderung, und selbst die unfertigen Terzinen, denen der weiche Klang verschlungener Reime fehlt, indem zwei Zeilen mit Endreimen eine trotzig dazwischengeschobene reimlose Zeile einrahmen, machen im Ganzen keinen unharmonischen Eindruck und vermeiden

das weichlich Gedehnte und Verschleppende der echten, italienischen Terzinen.

Noch mehr gilt dies vom „Ahasver“, dem negativen Gegenbilde des „Ritter Wahn“, einem Gedichte von düsterer Färbung und energischer, greller Haltung, in welchem die Theodicee der irdischen Vergänglichkeit aus der Passion des Unvergänglichen, aus der heißen Todessehnsucht des zum Leben Verdammten hervorquillt. Ahasver hat mehr Mark und Kraft, als der „Ritter Wahn“; ein weltgeschichtlicher Pulsschlag belebt das Gedicht; große Bilder historischer Zerstörung entrollen sich vor unseren Augen; aber auch hier stört eine symbolische, in die Handlung hineingreifende Maschinerie und eine gewisse Monotonie der dichterischen Erfindung. Mosen selbst spricht die Grundidee des Gedichtes dahin aus, „daß in Ahasver die in irdischem Dasein befangene Menschennatur, gleichsam der in einem Einzelwesen verleiblichte Geist der Weltgeschichte, erst in unbewußtem Trotze, dann endlich mit deutlichem Bewußtsein dem Gotte des Christenthumes sich schroff gegenüberstellt“. Der vom Erzengel Michael in Aussicht gestellte Act der Gnade findet indeß nicht Statt, da der Dichter „die poetische Nothwendigkeit der ewigen Erdenwanderung Ahasver's der göttlichen Ewigkeit des Heilandes gegenüber“ von vornherein annimmt. Es fehlt daher der Handlung des Gedichtes jede Spannung des Interesses, da die immer auf der Lauer liegende himmlische Amnestie nie zur Geltung kommen kann. Mosen giebt der Fabel des Ahasverus eine tiefere, speculative Deutung. Der Gottessohn selbst sagt zu ihm:

„Mir gegenüber hast du dich gestellt,
Wie ein Gedanke wider den Gedanken.“

Und als Ahasver, nachdem die dritte Gnadenfrist vorüber, zum Bewußtsein der eigenen Bedeutung gekommen, da ruft er aus:

„— — Das Eine war vollendet!
Das Andere beginnt, das keine Zeit
Und nicht die dunkle Ewigkeit beendet!

Von ihm und seiner Gnade losgekettet,
Beginn' ich jetzt mit ihm den langen Kampf,
Bis ich von ihm die Menschheit hab' errettet!

Wen er verfolgt, den soll er ewig merken;
Ansag' ich ihm auf immerdar den Krieg!
Lossag' ich mich von ihm und seinen Werken.

Im Namen aller Erdencreaturen,
Vom Menschenkind bis auf den Stein hinab,
Wo kaum aufzucken noch des Lebens Spuren;

Im Namen aller Kräfte und Gewalten
Bis zum Gesetz hinab, nach welchem sie
Zum Leben und zum Dasein sich gestalten;

Im Namen aller Seufzer, aller Schmerzen,
Vergoss'ner Thränen und vergoss'nen Bluts,
Gebroch'ner Seelen und zertret'ner Herzen!

So will ich ewig leben, ewig wandern,
Bei euch, ihr Menschenbrüder, immerdar
Von einer Zeit hinüber zu der andern;

Bis endlich dennoch sich die Nacht gelichtet,
Bis Er uns reicht die brüderliche Hand,
Oder in seinem Stolze uns vernichtet."

Der Dichter macht also Ahasver, dessen Geschick anfangs an das Geschick seines Volkes geknüpft ist, zum Repräsentanten des Weltschmerzes überhaupt, ja, der ganzen Menschheit:

„Und helfen will ich jedem Volke ringen,
Los von des Wahnes Nacht und Sclaverei,
Bis alle Ringe von der Kette springen,

Und alle Menschengeister hier auf Erden,
Ein seeliges, ein herrliches Geschlecht,
Bis alle Menschen selber Götter werden."

Mit diesem Erlösungsdrange tritt er erst gegen den Schluß der Dichtung dem Welterlöser gegenüber, während sich früher der Poet mehr an die uranfängliche Mythe anlehnt und in glänzenden epischen Schilderungen das wechselnde Verhängniß darstellt, das über Jerusalem und das Volk Judäa's hereinbricht. So ist die Dichtung nicht zu künstlerischer Klarheit durchgearbeitet, und der Gegensatz der Gedanken springt uns nicht mit poetischer Festlichkeit entgegen. Doch die gleichmäßige, maßvolle Haltung des Gedichtes, der epische Tact der Ausführung, die

wunderbare Fülle an wahrhaft erhabenen, mächtig ergreifenden Schilderungen von classischem Gepräge; der Schwung und die Kraft der Darstellung räumen dem „Ahasver" einen hohen Rang unter den poetischen Gedankenschöpfungen unserer Zeit ein und machen ihn zum dauerndsten Denkmale, das Mosen's Talent sich begründet. Seine „Gedichte" (1836) enthalten viele frische, kräftige lyrische Bilder, denen auch der entfernteste Anhauch der Sentimentalität fehlt, und die alle aus einem gesunden, für das Große empfänglichen Sinne hervorgegangen sind. Echt moderne Lyrik ist in dem volksthümlichen Gedichte: „die letzten Zehn vom vierten Regiment" und einigen anderen Balladen und Liedern enthalten, in denen besonders die einfache und klare Form einen wohlthuenden Eindruck macht.

Wie Mosen nach dichterischer Gestaltung ringt und zu epischer Form hindrängt, so tritt bei Friedrich von Sallet aus Neisse (1812 bis 1843) der Gedankeninhalt mehr in didaktischer Form auf, welche an die Art und Weise der orientalischen Lyrik erinnert, obgleich die Weltanschauung des Dichters dem Quietismus des Orientes vollkommen entgegengesetzt ist, und die Feier einer thatkräftigen Sittlichkeit, eine energische, freie Gesinnung alle seine Dichtungen beseelt. Sallet, im Cadettencorps zu Potsdam und Berlin erzogen, seit 1829 preußischer Offizier im schönen, poetisch anregenden Mainz, wegen einer Satyre auf den Militairstand 1831 zu zweimonatlicher Festungsstrafe verurtheilt, später in Trier und Berlin, wo er 1834 die Kriegsschule besuchte, seit 1838 verabschiedet und in Breslau privatisirend bis zu seinem Tode, hatte nur eine autodidaktische Bildungsschule durchgemacht, welche sich bei ihm in mancherlei Lücken und Härten fühlbar machte, indem er sich, den verschiedensten Hemmungen gegenüber, jede neue Stufe der Erkenntniß mühsam erkämpfen mußte. Sein ganzes Leben war ein solcher heißer und ehrenvoller Kampf um die Erkenntniß, ein rastloser Wissensdrang, und als er im Denken zur Befriedigung und Ganzheit durchgedrungen war, da raffte ihn ein allzu früher Tod hinweg, ehe er den klaren Inhalt in ebenso klarer Kunstform niederzulegen vermochte. Doch ein männlicher, gestählter Charakter von seltener Reinheit und Wahrheit, ein Geist von durchgreifender Energie, ein schwungkräftiger Idealismus, der alles Herbe des Kampfes in seiner reinen Triumphbegeisterung auflöste, geben

seinen Dichtungen eine so bedeutsame Physiognomie, daß man über dem markig ausdrucksvollen Gepräge den Mangel an weichen und graziösen Linien der Schönheit und an künstlerischer Harmonie zu vergessen geneigt ist. Sallet's Charakter war in seiner Gediegenheit selbst ein Kunstwerk; seine Gedanken hatten eine plastische Festigkeit, auch wo die Schönheit nicht ihre Bildnerin war. Seine Sehnsucht ging stets dahin, große Kunstwerke nach allen Regeln ästhetischer Architektonik zu schaffen, auf dem Gebiete der Tragödie und des Lustspieles Bedeutendes zu leisten; aber wie ihn anfangs die Tradition der Romantik in den Kreis unlebendiger, phantastischer und ironischer Gestaltung bannte, so ließ später die große, geistige Arbeit, die philosophische Aneignung und Durchbildung die Energie des dichterisch gestaltenden Triebes in den Hintergrund treten, und der Enthusiasmus einer praktischen Sittlichkeit, genährt durch die Constellationen einer politisch-gährenden Zeit gab dem Dichter eine reformatorische Wendung, eine vorwiegende Tendenz auf eine in die Zeit eingreifende Wirksamkeit, welche sich ebenso wenig einer objectiven künstlerischen Gestaltung günstig zeigen konnte. In der That ist die Entwickelung Sallet's durch diese beiden Momente bestimmt. Seine ersten Lustspiele und Märchen lehnen sich an Tieck und seine Schule an. Es ist dieselbe in der Luft schwebende Gestaltung, derselbe drollige, sich selbst persiflirende Humor, dieselbe phantastische, duftige Naturromantik. Dagegen hat das Studium der Hegel'schen Philosophie den Charakter seiner letzten, bedeutenden Productionen in durchgreifender Weise bestimmt und ihnen eine Einheit und Geschlossenheit der Weltanschauung gegeben, welche ihnen eine machtvolle geistige Wirkung sichern mußte, wenn auch der künstlerische Schmelz oft bei der zu nahen Berührung mit der Speculation verloren ging. Sallet's sämmtliche „Werke" (5 Bde. 1845 bis 48) enthalten einen bedeutenden Gedankenschatz, ein reichhaltiges und glänzendes Vermächtniß eines edelstrebenden Geistes.

Die Bildungsgeschichte Sallet's, die uns in „des Dichters Werden" (5. Band der Werke) und im „Leben und Wirken Friedrich von Sallet's" (1844) vorliegt, bietet interessante Beiträge zur Charakteristik eines dichterischen Entwickelungsganges, wenn auch Wenig von bleibendem Werthe. Die dramatisch-humoristischen Hexenscenen, Quodlibets u. s. f. sind ganz im verwilderten Geschmacke der Tieck'schen Muse

gehalten. Dagegen athmen die Sonette auf Mathilde, die er auf der Festung in Jülich gedichtet, einen melodischen Hauch, den er später nicht wieder in ähnlicher Weise über seine Dichtungen zu verbreiten wußte, seitdem er nicht mehr einfache Gefühle, sondern schwerwiegende Gedanken in Verse brachte. Das Märchen: „Schön Irla" (1838) bildet das Vermittelungsglied zwischen Sallet's philosophischem Streben und seinen romantischen Jugend-Reminiscenzen. Es athmet oft eine überaus duftige Naturpoesie, deren Schmelz und Vollklang an die Goethe'sche Dichtweise erinnert, und die in den Contrasten von Nord und Süd die ergiebigste Ausbeute lebendiger Schilderungen findet:

„Volle Stauden, schlanke Bäume,
Strotzend schwellendes Gemische;
Sprudelt heiß durch Sonnenräume
Lebensstrom voll Kraft und Frische.

Zeugungskräftig drängend Walten
Ohne Stocken, ohne Ruhen,
Kann in Tausend von Gestalten
Nimmermehr genug sich thuen.

Von des Daseins warmer Wonne
Ueberssprudelnd vollgesogen,
Schwingt die Palme sich zur Sonne
In der Schönheit kühnem Bogen."

Daneben aber findet sich viel leeres Gesumm und Gebrumm; die süßen Blumengesichter und lieben Waldvögelein sind ganz im Geschmacke der Romantiker und ihrer jüngsten Nachfolger; es wimmelt von Naturlauten und zierlichen, allzuherzigen Diminutiven, und der Grundgedanke tritt aus der allegorischen Hülle und Fülle nicht mit befriedigender Klarheit hervor. Die Allegorie ist hier nicht nüchtern, wie oft bei Julius Mosen, eine nackte Bildsäule mit trivialer Bezeichnung durch allbekannte Attribute; aber sie ist überwuchert von poetischen Schlinggewächsen, durch welche man nur hier und dort ein marmornes Glied des Gedankens hindurchschimmern sieht.

Bei weitem bedeutender sind Sallet's „Gedichte" (1843), aus denen uns der Hauch wahrhafter, gedankenvoller Poesie entgegenweht, welche dabei nirgends krankhaft und sentimental, nirgends frivol und unsittlich

wird, sondern stets, von einer hohen ethischen Gesinnung getragen, Allem, was das Leben adelt, regelt und schmückt, oft anmuthige, oft bedeutsame Opfer bringt. Wohl geht durch das „Naturleben und junge Liebe" oft noch die romantische Allegorik hindurch, welche indeß im „König Frühling" einen glänzenden phantastischen Naturbaldachin aufbaut, überall eine sinnige Naturandacht zeigt und stets maßvolle, nie überladene Naturbilder giebt. Mag der Dichter die Abendstille oder die Sehnsucht nach dem Frühlinge schildern, die ihn mitten im bunten Rascheln der Blätter des Herbstes ergreift, es ist stets ein träumerisches Phantasiren auf den Saiten der Natur, in welche der Dichter die Zartheit und Tiefe der eigenen Seele haucht. Daß er selbst über einen schwelgerischen Zauber der Form gebietet, beweisen Gedichte, wie der „Wellentraum":

> „Gern mag an des Meeres Wellen wohl der Wand'rer lauschend liegen,
> Wie sie wallen, wie sie schwellen, voll Musik sich rauschend wiegen!
> Leiser Sang, emporgetragen aus der hellen Tiefen Grund,
> Giebt von allen Wundersagen, die dort unten schliefen, kund,
> Von den Perlen und Korallen, die in stillen Räumen funkeln,
> Von des Friedens grünen Hallen, die in Dämmerträumen dunkeln,
> Holde, schimmernde Gestalten, Klang, der's Haupt umzogen hält,
> Lösen dort das Räthselwalten einer Zauberwogenwelt."

Die zweite Abtheilung: „Zerrissenheit" führt uns in das Stadium des Kämpfens und Ringens und einer Skepsis, welche zu überwinden ein energischer Geist drängt. Mancherlei historische und poetische Typen, Tasso und Hamlet, Ariel und Prometheus illustriren diese Durchgangsepoche der Entwickelung, in welcher uns Gedichte von großem Schwunge und großer Tiefe des Ausdruckes entgegentreten. Selbst alte mythische Gestalten besingt der Dichter mit neuer Wendung, wie z. B. Prometheus:

> „Und doch! — wär' ungethan noch das Gethane,
> Und wüßt' ich alle Qualen, die mir drohten,
> Aufschwänge, wie er's that, sich der Titane,
> Um Lebensgluth zu holen für die Todten."

Die Abtheilung: „Epigrammatisches und Lehrhaftes", an welche sich die Funken in „des Dichters Werden" anreihen, zeugt

von Sallet's Talent für schlaghafte Wendungen. Es war nicht eine spielende Begabung, welche über einen stets bereiten Witz gebietet; es war der Charakter selbst, der sich zu diesen schneidenden Pointen, gegen alles Halbe, Zerrissene, Lahme, Charakterlose, gegen Gleißnerei und Heuchelei zuspitzte:

„Man kann im Herzen Milde tragen,
Und doch mit Kolben d'runterschlagen. — —"

„Was Nachsicht, Mitleid und Geduld,
Des Geistes Mißgestalt ist Schuld."

„In allem Andern laß dich lenken,
Nur nicht im Fühlen und im Denken."

„Schöner, veredelter Empfindung Blüthen,
Sind, Disteln gleich, im Feld nicht aufzugreifen;
Die muß ein treuer Gärtner liebend hüten,
Sorgsam bewachend ihr geheimes Reifen."

„Seht unser Geschlecht! aus jedem Gesicht
Ein zahm durchbrochenes Leben spricht."

„Sei Leu! wenn Narrenhände
Dir in der Mähne kratzen,
Dann mach' dem Spiel ein Ende
Und zeige deine Tatzen."

Diese und ähnliche Sprüche erläutern Sallet's Charakter und Gesinnung am deutlichsten; es ist die Saat, die später im Laienevangelium aufgegangen. Unter den „Romanzen" finden sich viele kräftige, auch in der Form abgerundete, wie „der starke Hakon"; andere, in denen eine bedeutsame Gedankenader vibrirt; aber auch manches romantische Bänkellied, manche forcirte Märchenballade. Eine philosophische Dithyrambe auf den Weltgeist ist angefangen im Fragmente: „der Phönix", eine Verherrlichung seiner ewig neuen Gestaltung, seiner Läuterung durch das zerstörende Feuer:

„Und muß der Geist in Flammen aufwärts lodern —
Urkräftig wird er sich zusammenraffen
Und unverdunstet neu Gestaltung fodern."

Die im Nachlasse Sallet's mitgetheilten weiteren Verse des Gedichtes haben einen feurigen Fluß und zeugen von der begeisterten Erhebung des Dichters, welche auch die Form in ihren Gluthen schmilzt; sie zeigen, mit welcher Andacht er seinen Beruf erfaßte und nicht blos dem ethischen, sondern auch dem ästhetischen Ideale nachstrebte:

„— — Heil'ge Gluthen,
Gießt in die Brust mir edelstes Metall,
Und in der Sprache reinem Glockenschall
Steigt auf, Gedanken, die tiefsinnen ruhten!

Und festes Erz soll jeden Raum durchrinnen,
Daß leuchtend sich erhebt aus tiefer Nacht,
Markig und edel der Gestalten Pracht.
So laßt mein Flammenlied mich kühn beginnen!"

Die letzten Abtheilungen der Gedichte enthalten eine Fülle ernster und sinniger Betrachtungen über das Weltgeheimniß, den geschichtlichen Fortschritt, den Geist der Freiheit, und ihr Motto ist: Ecce homo, die Feier des Menschengeistes, des unverwüstlichen, eine kühne und doch klare philosophische Dithyrambe! Die praktische Wendung, der reformatorische Trieb, der aus diesen letzten Gedichten spricht, fand einen selbstständigen Ausdruck im: „Laienevangelium" (1840), einem Werke, das den Namen des Dichters in den weitesten Kreisen bekannt machte, einer modernen Evangelienharmonie von großem Umfange, einer freien, dichterischen Exegese des Neuen Testamentes im Geiste der Zeit, einer Wiedergeburt der christlichen Lehre aus dem modernen Bewußtsein und seinen socialen und politischen Tendenzen. Für den Dichter gab das Historische und Individuelle, das Strauß in das Mythische verflüchtigte, Bruno Bauer gänzlich in eine schriftstellerische Erfindung auflöste, gerade einen festen Halt, den er zwar nicht zur Gestaltung benutzte, indem er das Thatsächliche in einfacher Weise der Bibel nacherzählte, aber an welchen er volksthümlich den didaktischen Inhalt anknüpfte. Er beginnt jedes Gedicht mit irgend einer Begebenheit oder Lehre der Schrift, die er dann gleichsam in die Sprache des modernen Bewußtseins übersetzt, deren ewigen Gehalt er zu retten sucht, indem er die Form preisgiebt. So ist das Laienevangelium, ähnlich wie Rückert's „Weisheit des Brahmanen" und Schefer's „Laienbrevier", eine Sammlung

erbaulicher Betrachtungen und Denksprüche in Versen; ein Andachtsbuch für Gleichgesinnte, das durch seine vermittelnde Haltung auch manchen Altgläubigen unmerkbar zu den neuen Ideeen bekehren konnte. Doch es war keine quietistische Lebensweisheit mit ihren aus den seligen Paradiesgärten des Orientes gepflückten Blüthen; es war eine Weisheit, welche wache Kraft verlangt und Heldenmuth in That und Denken, aufflammenden Zorn gegen Lüge und Ungeist, Selbstverleugnung, Mündigkeit; Alles, was einem freien Geiste und ganzen Manne zukommt, die echte, selbstbewußte Menschenwürde. Ueber den Unterschied zwischen der Poesie des Orients und Occidents, zwischen dem kindlichen Pantheismus eines Leopold Schefer und dem männlichen Selbstbewußtsein des Laienevangeliums ist Sallet sich selbst vollkommen klar; er spricht es in einem der abgerundetsten und am meisten melodischen Gedichte des Laienevangeliums aus:

„O Morgenland, wie ein Erinnern schallend,
Wie Heimweh zieht's nach deinen Märchenfernen,
Hier lag die Menschheit in der Wiege lallend
Und langte spielend nach des Himmels Sternen.

Im Taumel rasend und im Stumpfsinn brütend,
Wich dein Geschlecht aus schöner Menschheit Gleise,
Doch sann, der Kindheit Tiefsinn still behütend,
Im Schatten deiner Palmen mancher Weise.

Was vor uns steht im Taglicht der Erkenntniß,
Fühltest du leis durch deine Träume wallen;
Was unser Geist erkämpfte dem Verständniß,
Ist dir als Spielzeug in den Schooß gefallen.

In dir auch wachte mächtig auf ein Ahnen
Vom Gott, der in der Brust des Menschen wohne,
Und deine Weisen folgten froh den Bahnen
Des Sterns, zum neugebornen Menschensohne.

Sie boten dann ihm Weihrauch, Gold und Myrrhen
Und beugten ihre Knie' dem Lichtgedanken,
Bis sie, heimkehrend auf des Weges Irren,
Vergessend in ihr altes Träumen sanken.

Doch was dich einst durchzuckt mit Blitzesschnelle,
Das wird auf's Neue deine Völker wecken,
Und Gottbewußtsein, heiter, frei und helle,
Durchwandelt siegend deine Länderstrecken.

Dann werden deine gold'nen Traumesschätze
Des Wesens Geiste dargebracht als Gabe,
Daß Mannesgeist am Blüthenhauch sich letze,
Und Kindessinn an reicher Frucht sich labe."

Von solchem rhythmischem Wohlklange, solcher klarer und leichter Fügung, wie dies Gedicht, sind freilich nur wenige im „Laienevangelium", das an einer Trübheit der Form leidet, welche durch den künstlerisch nicht aufgelösten Niederschlag eines gewaltigen Gedankenprocesses hervorgerufen wird. Neben Schwung, Wärme, Kraft und phantasievoller Gestaltung findet sich Härte, Trockenheit, Nüchternheit in der chronikenartigen Nacherzählung des biblischen Ereignisses und eine oft knöcherne Abstraction in der Ausführung des Didaktischen, indem die nackte Speculation ohne jede poetische Schürze oft den harmonischen Eindruck stört. Die Form bewegt sich hin und wieder schwerfällig, durch herbe Wendungen und mühsame Constructionen; sie stöhnt unter der Last des Gedankens. Der Inhalt der Evangelien ließ nicht immer bereitwillig eine Deutung im Sinne der modernen Ethik, der politischen und socialen Gesinnungspoesie zu; es bedurfte oft dialektischer Gewaltmittel, um ihn auf diesen Horizont zu visiren. So begegnen wir hier und dort einer ätzenden geistigen Auflösung, deren Schärfen den künstlerischen Fluß hemmten, wenn wir auch die oft feine Beweglichkeit und scharfsinnige Gewandtheit der Auslegung anerkennen müssen. Auch war durch die weitläufige Ausführung des Werkes nach einem bestimmten, sich wiederholenden Schema die Monotonie, welche die didaktische Form überhaupt mit sich bringt, schwer zu vermeiden, wenn auch die Vorzüge Sallet's, seine Andacht und humane Begeisterung, seine schwertscharfe Dialektik und gediegene Charaktertüchtigkeit, die sich in jeder Zeile ausprägt, meistens über diese Klippen hinwegtragen.

Von den prosaischen Schriften Sallet's, die sein Gesammtbild vollenden, erwähnen wir die Novelle: „Contraste und Paradoxen" (1838) und die „Atheisten und Gottlosen unserer Zeit" (1844). Erstere nennt der Dichter selbst „eine Amphibie zwischen Novelle und Märchen,

voll Geschwätz und ohne Ereigniß, das er ohne Plan und Grundidee nur so d'rauflosgeschrieben, wie Einer spazieren geht, ohne viel zu wissen und zu fragen, wohin er kommen wird." Der Herausgeber der Sallet'schen Werke und ihr geistvoller Erläuterer, Theodor Paur, nennt die Novelle, welche mit „Schön Irla" in dieselbe Epoche fällt, „einen bedeutsamen Merkstein zwischen der früheren, rein dichterischen und der späteren, mehr und mehr religiös-politischen Wirksamkeit unseres Schriftstellers. Es wird uns klar daraus, warum er, für die Poesie, wie es scheint, geboren, sie dennoch aufgiebt und eine Richtung einschlägt, die eigentlich nur noch die Form der Poesie festhält und das Wesen derselben gegen den festen Begriff des Lebens vertauscht. Deshalb ist auch diese Novelle ein Gemisch von praktisch-philosophischen und ästhetischen Entwickelungen, von satyrischen Angriffen und theils erhabenen, theils sentimentalen, tiefergreifenden poetischen Bildern; doch läuft durch diese Mannichfaltigkeit als verknüpfender Faden ein herber, schmerzlicher Zug, und dieser Zug giebt zuletzt der ganzen Darstellung das Gepräge einer erschütternden Resignation. Auf den letzten Seiten wird es klar ausgesprochen: „der Dichter mußte etwas Großes verloren geben, die Hoffnung nämlich, im höchsten Sinne der Schöpfer einer die Grundtiefen des welthistorischen Lebens erfassenden Dichtung zu werden." „Die Atheisten und Gottlosen" sind eine in sich abgeschlossene, vortreffliche Popularisirung der Resultate des Hegel'schen Systems. Die „Einheit im Geiste" wird durch Ehe, Familie, Staat und Weltgeschichte hindurchgeführt, und Diejenigen, welche diesen Geist und seine fortschreitende Entwickelung leugnen, werden als Atheisten und Gottesleugner gebrandmarkt. Die Consequenz der Darstellung und die Gediegenheit und Verständlichkeit des Styles zeichnen dies Werk vortheilhaft aus.

In gänzlich verschiedener Weise brachte der Schlesier Titus Ullrich in zwei größeren Dichtungen: „Hohes Lied" (1845) und „Victor" (1848) die Poesie in Berührung mit der Hegel'schen Philosophie, obwohl auch bei ihm der Gedankeninhalt auf der Form lastet und ihr reines und volles Austönen verhindert. Titus Ullrich sucht indeß das Aphoristische und Erbauliche einer vorzugsweise didaktischen Poesie zu vermeiden; er feiert im „Hohen Liede" das Gottmenschthum der Feuerbach'schen Philosophie nicht in einem Rosenkranze von Lehrsprüchen, auch nicht in

abstracten Dithyramben, sondern in einem biographischen Rahmen und auf psychologischer Grundlage, welche nicht blos dem Denker, sondern auch dem Dichter die Entfaltung aller seiner Kräfte verstattet. Das Dithyrambische bestimmt indeß oft die Form, bringt sie ebenso in Fluß, wie es ihr hier und dort eine exaltirte Färbung ertheilt. Der Poet ist der enthusiastische Thyrsusschwinger des Pananthropismus, welchem der Gottmensch nicht die flüchtige, sondern die dauernde Erscheinung des Göttlichen im Menschlichen ist. Die Form erinnert durch langgezogene Posaunenstöße, durch feierlichen Orgelklang des Gedankens, durch recitativische Hymnen der Begeisterung an eine geistige Kirchenmusik, wie denn auch der Inhalt ein andachtsvolles Versenken in die neue Religion und ihre Offenbarungen ist. In einzelnen lyrischen Blüthen schmilzt der Gedanke in ein seelenvolles Empfinden, welches dann auch über den Rhythmus seinen Wohllaut ergießt. Dasselbe gilt von „Victor", in welchem das Harte, das Zerfahrene und Fragmentarische der Form noch störender hervortritt. Victor ist die poetische Ethik zur Metaphysik des „Hohen Liedes". Die poetische Erfindung ist unbedeutend, indem sich die Handlung nur durch die Kreise des alltäglichen Geschickes, das Verliebte und politisch Mißliebige trifft, bis zum tragischen Abschlusse hindurchbewegt. Das Gedicht erschien am Vorabende der Revolution und hatte selbst, wie besonders das „Landsturmlied", einen revolutionairen Schwung. Die Gedanken hatten hier nicht, wie im „Hohen Liede", ein hohenpriesterliches Gewand; sie kamen in blitzenden Colonnen anmarschirt, wie Sensenmänner, und liefen Sturm, bisweilen über Stock und Stein. In der That ist die Rhythmik Ullrich's oft holprig und zerrissen, ein Fehler, welcher die kühne und originelle Darstellungsweise des Dichters nicht ganz zur Geltung kommen läßt. Ullrich ist, trotz des gewählten epischen Stoffes, ein lyrisches Talent ohne plastische Kraft; aber Meister im angemessenen Ausdrucke der Stimmung, in gewandter Verwebung des Natur- und Gemüthslebens und in jenen Feinheiten der Schilderung, welche nicht blos ein Bild anschaulich hinstellen, sondern auch das Charakteristische einer bestimmten Situation in den bezeichnenden Zügen ausprägen. So ist die „Wanderung" des Verbannten vortrefflich geschildert, indem die ganze Natur gleichsam zur Genossin seiner heimwärts gewandten Sehnsucht gemacht wird:

„Ein eigen traur'ger Schritt! so stumm, so schwer,
Als trüg' er Doppellast einher:
Ein Herz, das voll're Ströme trinkt,
Ein Haupt, das von Gedanken niedersinkt;
Dann wieder ist's, als ob ein Sturm der Hast
Den tiefbewegten Wand'rer faßt,
Wenn er, was er allein nur darf,
Den Blick manchmal zurück noch warf
Und Worte von den Lippen stößt,
Die aus der Brust der Zorn erlöst,
Und die in finstern Geisterzügen
Hin ob der Väter Lande fliegen.
Zurück strebt Alles hier: der Fluß
An des Gebirges Fuß,
Dort hoch des Vogels Flug,
Des Weges Staub, der Lüfte Zug
Und dein Gewand, in dem er wühlt,
Und dein Gelock, mit dem er spielt,
An dem er zieht, als ob er gern zurück dich hielt'."

Eine wenig ersprießliche Eigenthümlichkeit des Dichters ist es, die Naturschilderungen durch mythologische Bilder zu beleben; er spricht von „Wolkenhydern", nennt die weichen Lüfte „unsichtbare Himmels-Okraniden", spricht vom „seltsamen Janushaupte des Abends", eine etwas veraltete Darstellungsweise, welche an die frühere Tapetenmalerei erinnert. Davon abgesehen, sind die Bilder Ullrich's meistens originell und kräftig, von innen heraus empfunden, und es sind in diesen Dichtungen Stellen von solcher ausgezeichneter lyrischer Schönheit, daß sie, einzeln ausgewählt, Alle erfreuen würden, welche jetzt, theils von der Tendenz, theils von der Formlosigkeit des Ganzen abgestoßen, sich nicht gern in die metrischen Labyrinthe dieser Gedankenpoesie verlieren. Gegenüber einer süßlichen und geistlosen Poesie, welche jetzt den Parnaß überfluthet, ist es Pflicht, auf diese gedankenvollen und geisteskräftigen Dichtungen hinzuweisen, deren dumpfe Gährung und unterirdische Donner uns ein treues Abbild jener vulcanischen, großen Erschütterungen entgegengehenden Zeit geben. Wie **Titus Ullrich** ein vormärzlicher Poet, der die sehnsuchtsvolle, trunkene, überreiche Aufregung dieser Epoche abspiegelt, so ist der Ostpreuße **Wilhelm Jordan** (geb. 1820) ein nachmärzlicher, welcher den

Entwickelungsprozeß jener politischen Bewegung an sich selbst durchgemacht und die Resultate seiner geistigen Läuterung in einer umfangreichen philosophischen Dichtung der Mitwelt übergiebt. Jordan hatte in Königsberg studirt und bereits dort politische Gedichte: „Ostdeutschland, Glocke und Kanone" (1842) und „Irdische Phantasieen" (1842) erscheinen lassen, in denen er sich zu den Grundsätzen des ostpreußischen Liberalismus und der jüngeren Hegel'schen Philosophie bekannte, obwohl er stets eine im Sinne der Romantik ironische Ausnahmestellung zu behaupten suchte. Aus Leipzig, wo er sich später aufhielt und seine Gedichtsammlung: „Schaum" (1846) erscheinen ließ, in welcher sein poetischer Champagner moussirte und mit revolutionairem Knalle Pfropfen in die Luft sprengte, obwohl er sich schon damals das Ansehen gab, daß seine geistige Firma bessere Weine führe, wurde er wegen eines atheistischen und blasphemischen Toastes mit Gefängniß bestraft und verwiesen. Er begab sich nach Bremen und später, im Jahre 1848, nach Berlin, wo er durch die Vielseitigkeit seiner Weltanschauungen und die Kraft seiner Beredtsamkeit bald Ansehen gewann und als Deputirter in die Frankfurter Nationalversammlung gewählt wurde. Hier saß er längere Zeit auf der äußersten Linken, bis er durch seine bekannte Polenrede mit seiner Partei brach und längere Zeit eine eigene Partei bildete, die zuletzt in den Hafen des deutschen Marineministeriums einlief. Der Marinerath Jordan überlebte die deutsche Flotte als ihr letzter Pensionair, zimmerte in seinen zahlreichen Mußestunden auf seinem Gedankenwerfte ein geistiges Admiralschiff mit bunten poetischen Wimpeln, hochragenden Masten, metaphysischen Segeln und tiefgehendem Kiele, einen Schraubendampfer mit versteckter speculativer Schraube, das Mysterium „Demiurgos" (3 Bde. 1851—53), ein erstaunlich umfangreiches Dichtwerk, dem Deutschland, außer der dreibändigen „Alhambra" des Herrn von Auffenberg, nichts Aehnliches an die Seite zu setzen hat. Jordan war in die politische Bewegung von 1848 als ein rüstiger Schwimmer untergetaucht, war in alle ihre Wirbel und Strudel mit hineingerathen; jetzt tauchte er hervor, schüttelte sich ihr triefendes Wasser ab, räusperte und pustete ironisch, lachte über die Ertrunkenen und blies dann, als ein optimistischer Triton, in die providentielle Posaune: „Hallelujah über Land und Meer; gepriesen sei die Sündfluth und Wassersnoth; Alles, was geschieht, ist wohlge-

than; alles Wirkliche ist vernünftig, alles scheinbar Böse gereicht der Menschheit zum Heile; es ist vernünftig, daß aus der deutschen Marine Nichts und aus mir ein Marinerath geworden, der jetzt auch dem utopischen „Nirgendheim" angehört!" In der That klopfte Jordan im „Demiurgos" die ganze Garderobe seiner Verkleidungsrollen aus und hing sie in die Sonne, wenn auch nicht in die Sonne Homer's, doch in die Sonne einer leuchtenden und bedeutsamen Poesie, deren Werth wir nicht verkleinern wollen, wenn auch das starke Gefühl geistiger Ueberlegenheit, das der Autor mit litthauischer Derbheit ausspricht, den Humor des Kritikers herausfordert.

Der „Demiurgos" ist eine episch-dramatisch-metaphysische Dichtung, eine moderne Theodicee und Anti-Candide auf hellenisch-biblisch-Goethe-Hegel'scher Gedankengrundlage, mit einer Fülle in Verse gebrachter Kenntnisse aus allen Gebieten des Wissens, mit polyhistorischen Glossen und autobiographischen Randzeichnungen, mit astronomischen, zoologischen, physiologischen, geologischen Excursen über die Oberfläche des Mondes und die Geheimnisse der Raçenkreuzung, über den Orionsnebel und die Spannungskette der Pole, über die Erdrinde und die Bildungsgeschichte der Erde, den Reisbau und die Epidemieen in Indien, mit politischen Ausfällen auf Grundrechtschwätzerei und Antragshetzerei, auf souverainen Volkskrawall, auf den Einzigen, „der seine Sach' auf Nichts gestellt", auf die heilige Familie, auf die Mitglieder des Frankfurter Parlamentes. Der Abschluß des Titanenringens ist die spießbürgerliche Idylle, die kinderwiegende Beruhigung, der uralte Optimismus des ehelichen Pantoffels. In der That verläuft sich das Mysterium schließlich im Sande, so machtvoll es an einzelnen Stellen poetisch und gedanklich fluthet. Ueber seine Tendenz spricht sich der Dichter selbst deutlich aus:

„Geh hin und hilf den Widerspruch verklären:
Der Lauf der Welt geht stets die beste Bahn,
Und jeder Wunsch, den wir dagegen nähren,
Erwiese sich, erfüllt, gewiß als Wahn;
Doch wenn wir thätlich dieses Glaubens wären,
Dann wär's um unser Menschenthum gethan:
Es muß die Menschheit ringen nach dem Ziele,
An welchem angelangt die Welt zerfiele."

Diese Tendenz führt der Dichter nun in einer springenden Beweisführung, ohne alle rhythmische Architektonik des Kunstwerkes, durch, indem er immer wieder von vorn anfängt, das Problem bald positiv, bald negativ faßt und nach allen Seiten wendet. Der beweisführende Geist ist Lucifer, der Demiurgos selbst, welcher dem Geiste des absolut Guten, Agathodämon, die schöpferische Kraft des Negativen, das „dem Ocean der Gnade" erst den Grund, das Becken und das Gestade giebt, darzuthun sucht und mit ihm wettet, daß er diese an der ihm überlassenen Erde erproben will. Agathodämon nimmt, nachdem der Termin der Wette abgelaufen ist, Menschengestalt an, um mit intimerem Verständnisse prüfen zu können, und beginnt, als idealistischer Jüngling Heinrich, mit der Sehnsucht nach dem absolut Vollkommenen seinen irdischen Lebenslauf, indem er in die Hülle eines schwererkrankten Muttersöhnchens fährt. Der Lebenslauf führt uns zuerst eine hellenische Liebe vor, mit mancherlei hineingeheimnißten Tendenzen, bringt uns dann in sociale Verhältnisse, die von einem falschen Idealismus angenagt sind, in den Kreis des reformwüthigen Handwerkerstandes, der philosophischen und politischen Radicalen und ihrer weltverbessernden Umsturztheorieen, in das Kaiserschaffende Parlament, in das Reich der Naturwissenschaft und selbstgenugsamen Welterkenntniß. Ueberall ist der idealistische Heinrich nach kurzem Aufschwunge welt- und lebensmüde und muß sich allegorisch trösten lassen. Dann fährt er plötzlich aus der Haut, und zwar als Agathodämon, dessen gänzlich in der neuen Hülle aufgegangene Persönlichkeit man fast vergessen hat. Jetzt schafft er ein Utopien: Nirgendheim, in welchem es die Menschen vor lauter Glück nicht aushalten können, eine humoristische Idylle, welche jedenfalls am schlagendsten die Nothwendigkeit und Berechtigung dessen, was die Menschen das Unheil und das Böse nennen, beweist. Im letzten Acte hört Agathodämon-Heinrich von einer elyseischen Wolkenbühne herab ein metaphysisches Collegium über den Optimismus, zu welchem alle Zeiten poetisch beisteuern. Der Prometheus des Aeschylos, Hiob und Goethe's Faust werden uns in künstlerisch werthvollen Neudichtungen vorgeführt. Der Dichter selbst feiert in einem schwunghaften Prologe die Berechtigung „der Muse, welche dem Göttlichen die Harfe weiht", welche „die reine Form der

Urgestalt" darstellt, gegenüber den handgreiflichen Nachahmungen der Wirklichkeit:

> „Ihr lächelt, ihr Unsterblichen, daß euern Ruhm,
> Der leuchtend schon Jahrtausende durchdauert hat,
> Ein blöder Sinn mit solchem Qualm verdunkeln will;
> Daß Einer, der naturgetreu Loretten malt,
> Die Achseln zuckt bei Raphaels Madonnenbild —"

„Ihr wißt ja," ruft der Dichter aus, „wer als Götterbildner vorbestimmt der Menschheit Bahn." Schon in der Introduction sprach er es als seine eigene Sendung aus, „eine große Geisterwendung zu befördern". Wir sehen, er hat nicht übel Lust, die Rolle eines „Religionsstifters" zu spielen, obschon ihm dazu gänzlich das Zeug fehlt. Das Mysterium klingt in idyllischen Märchenarabesken harmlos aus. Ein metaphysisches Schlußduett zwischen Demiurgos und Agathodämon sucht das Verhältniß dieser beiden allegorischen Gestalten, welche zwei metaphysische Begriffe nur unvollkommen bekleiden, klar zu machen; was ihm indeß mißlingt, da sich die flüssige Dialektik der Begriffsbestimmungen nicht auf Gestalten übertragen läßt, ohne ihr Gepräge gänzlich zu verwischen.

Wenn der Dichter fortwährend gegen das Formen in Fleisch und Blut, gegen die sogenannte „Gestaltungskraft" polemisirt, so geht diese Polemik aus dem begründeten Gefühle eines Mangels hervor, der sein Talent charakterisirt. In den drei Bänden des „Demiurgos" ist selten eine Spur künstlerischer Gestaltung, welche die Idee und das Bild zu harmonischer Einheit vermählt. Die ganze Dichtung ist Nichts, als ein Dialog im Himmel und auf Erden, ein metaphysisches Disputatorium mit einigen lebenden Bildern. Die dramatische Form ist vollkommen zufällig; das Ganze ist philosophische Lyrik, durchbrochen von cynischen Epigrammen. Der Dichter hat nicht die Kraft, die kleinste spannende Fabel zu erfinden, aus welcher sein Grundgedanke mit einleuchtender Klarheit resultirt. Und doch hätte ihm sein Entwurf Gelegenheit dazu geboten, indem der menschgewordene Agathodämon, statt sich mit unlebendigen Allegorieen herumzuschlagen oder sich durch eine Mosaik von Zeitbildern anregen zu lassen, in wahrhaft dramatische Verwickelungen gebracht werden konnte, in denen eine objective Theodicee enthalten

gewesen wäre. Statt dessen pocht der Dichter auf seine Gelehrsamkeit, auf die gnostischen Voraussetzungen des Gedichtes und zuckt die Achseln über die Kritiker, deren Kenntniß nicht an die seine heranreicht; er trotzt auf die Commentarbedürftigkeit seines „Mysteriums". Als wenn Hiob für die Juden, Prometheus für die Griechen eines Commentars bedurft hätte! Ein dilettantisches Amalgam ist keine religiöse Urpoesie — mit der Exegese stiftet man keine Religionen! Der Begriff als Begriff ist unpoetisch, als Allegorie halbpoetisch. Wer dichten will, der gebe concretes Leben — Idee und Gestalt muß aufgehen ohne Rest! Eine ideeenlose Gestaltung, gegen welche Jordan seine kritischen Pfeile richtet, ist ebenfalls unberechtigt; aber nicht mehr, als eine ungestaltete Idee. Hierzu kommt, daß der „Demiurgos" ohne alle Gliederung ist, ohne alle dramatische und poetische Rhythmik. Der Dichter fängt immer wieder von vorn an und beweist seine Idee bald ontologisch, bald teleologisch, bald e consensu gentium, wie das Dasein Gottes in den Religionsstunden einer Prima bewiesen wird. Wenn wir nun alle weitergehenden Prätensionen des Werkes abgelehnt und ihm seinen Platz unter der philosophischen Lyrik eingeräumt haben, so gebührt ihm jetzt an dieser Stelle die volle Anerkennung der außerordentlichen Schönheiten, die es enthält: Schönheiten, die ihm unter der Gedankenpoesie der Gegenwart einen hohen Rang einräumen. Die schwunghafteste, stets vom Gedanken getragene und mit allen Resultaten der modernen Wissenschaft bereicherte Naturpoesie ergeht sich in ebenso anmuthigen, wie erhabenen Schilderungen, in ebenso tiefen, wie neuen Betrachtungen und entrollt an einzelnen Stellen mit hinreißender Kraft ein Gemälde des Kosmos. Eine Fülle der sinnigsten Reflexionen, bald mit idealistischer Wärme, bald in scharfer sarkastischer Form vorgetragen, verbreitet sich über Welt und Leben, über alle Phasen moderner Geistes-Entwickelung, und eine Reihe satyrischer Zeitbilder, mit schlagendem Witze und beißender Persiflage entworfen, dabei von verständnißreichster Treue der Auffassung, entrollt ein Panorama des Säculums und stellt uns seine brennenden Fragen und Probleme in schärfste Beleuchtung. Hierzu kommt eine anerkennenswerthe Klarheit der Form, eine Meisterschaft des Ausdruckes, welche kühn die Sprache mit neuen Wendungen bereichert, ihr einen genialen Stempel aufdrückt, sich dabei mit größter Ungezwungenheit in der metrischen Form bewegt,

sich vom Reime tragen und begeistern und ihn nirgends als hemmende Schranke empfinden läßt. Die Anlehnung an Goethe sowohl im Tone, den Faust, als auch in dem, welchen Mephisto anschlägt, ist zwar unverkennbar; doch ist die Diction in moderner Weise bereichert. Die Neudichtung des Prometheus und Hiob besonders zeugt von einer großen sprachlichen Gewandtheit, wie überhaupt das ganze Werk von einer bedeutenden geistigen Bildung, welche die größten Anläufe nimmt und sich in allen Formen versucht, obwohl die ursprüngliche Dichterkraft nicht damit Schritt hält, sobald es an die Gestaltung geht. Dies beweist auch das jüngste Auftreten Jordan's als philosophischer Lyriker auf dem dazu ungeeigneten Gebiete des Lustspieles in den „Liebesleugnern", in denen die dramatische Erfindung und Gestaltung unter Null steht, und Reminiscenzen aus „Donna Diana" und „Viel Lärmen um Nichts" und ein geistvoll zugespitzter Dialog in fließenden Versen und Reimen voll schlagender Sentenzen uns für die dürftige dramatische und triviale psychologische Entwickelung entschädigen müssen. Ein Bergespaltender Prolog geht auch diesem Lustspiele voraus, das nur ein dramatisches Mäuschen ist und rasch hinter die Coulissen huschen wird, um nie wieder zu erscheinen. Jordan, ein Verehrer der Naturwissenschaften, in welche er einmal die ganze Philosophie auflösen wollte, giebt im „Demiurgos" zahlreiche Beiträge zu einer Poesie des „Kosmos." Die geistvolle Verherrlichung des begriffenen Naturgesetzes schafft, wenn sie Hand in Hand geht mit der Freiligrath'schen Meisterschaft der landschaftlichen Schilderung, die moderne „Naturpoesie". Die Freiligrath'sche Richtung war indeß nicht unangebaut geblieben. Der Gothaer Adolf Bube (geb. 1802), productiv in der Neudichtung deutscher und thüringischer Volkssagen, denen er eine glatte und ansprechende Form zu geben wußte, als selbstständiger Balladendichter von großer Einfachheit, Abrundung und Vorliebe für exotische Stoffe, hat in seinen „Naturbildern" (2te Aufl. 1853) die Freiligrath'sche Poesie der Weltperspectiven mit vielem Glücke weiter ausgebildet. „Die Poesie des Eises", „der Sturmvogel", die exotische und doch volksthümliche Ballade: „die Guahibomutter" legen ebenso Zeugniß ab von der graziösen Gewandtheit des Verfassers, wie von der Berechtigung dieser den deutschen Horizont erweiternden Dichtungen. Doch auch die trauten Naturbilder der Heimath sind von

lieblicher Klarheit. Der Dichter liebt es, dem Naturbilde ein geistiges Motto zu geben, das sich ungezwungen an die Anschauung anschließt. Bemerkenswerth ist Bube's rhythmische und sprachliche Gewandtheit, besonders seine Fertigkeit, in den kurzfüßigsten Versen die raschfolgenden Reime ohne allen Zwang melodisch austönen zu lassen. Ignaz Hub, der Esthländer Jegór von Sievers, der talentvolle Dichter der Palmen und Birken, schlossen sich ebenfalls an die Freiligrath'sche Richtung an. Das Naturbild, nicht blos als treue und sinnige Anschauung, sondern auch als Spiegel des kosmischen Gesetzes, im Anschlusse an die neuesten Triumphe der Naturwissenschaft, fand seine poetische Ausführung in der „Weltseele" (1855) Arnold Schlönbach's, eines Dichters von jugendlichem Enthusiasmus, der thätig auf kritischem, dramatischem und novellistischem Gebiete sich stürmisch in allen Formen versucht, in der „Weltseele" aber wohl die reifste aller seiner Leistungen zu Tage gefördert hat. Er sucht die Harmonie zwischen Natur und Geist, ihre tiefere, nicht blos allegorische Einheit nachzuweisen; und die stille Weisheit, die im Naturgesetze waltet, wird zur Lehrerin für das menschliche Leben. Die chemische Bindung und Lösung der Stoffe, das Verhältniß des Kleinen und Großen in der Natur, Wärme und Licht, Rundung, geben Gelegenheit zu sinniger Deutung; die Naturbilder, wie „Ebbe und Fluth", die „Karawane des Meeres" und andere athmen einen mächtigen Odenschwung in kräftigen und feurigen Rhythmen. Die Wärme eines liebenswürdigen Talentes, das sich durch seinen Stoff zur Begeisterung hinreißen läßt, die Wärme der Ueberzeugung beseelen diese Dichtungen, in denen die philosophische Lyrik dem Naturbilde den Stempel des Gedankens aufdrückt. Wohl finden sich an einzelnen Stellen Mängel der oft zu hastig hingeworfenen Form; es geberdet sich hin und wieder ein trivialer Gedanke majestätisch auf dem Kothurne, aber im Ganzen ist Form und Geist von geläuterter Würde, Einzelnes von großer Rundung und malerischer Wirkung, z. B.:

Vor dem Sturme.

Sie hängen dräuend, tief und schwer
Die ungeheuern Wolkenballen.
Gebannt das heiße, dunkle Meer —
Kein Ton, kein Hauch, kein leises Wallen.

Die nackten, grauen Felsen glühn,
Und um sie her der Gluthen Zittern;
Aus nächt'ger Bucht phosphorisch Sprühn,
Fernher das Winken von Gewittern.

Gespenstig fast des Schiffes Last,
Rings blutlos düst're Angesichter,
Matrosen regungslos am Mast,
Wie starre Sünder vor dem Richter.

Sechster Abschnitt.

Moderne Anakreontiker und dichtende Frauen.

Franz von Gaudy. — Emanuel Geibel. — August Kopisch. — Karl von Holtei. — Robert Reinick. — Annette von Droste-Hülshoff. — Betty Paoli.

Wir haben gesehen, wie sich die moderne Lyrik durch eine Fülle neuer Gedankenstoffe bereichert hat, wie sie den Staat und die Gesellschaft, alle Ideeen, welche die Zeit bewegen, in ihre Kreise zog, an Ereignisse der neuesten Geschichte anknüpfte und poetische Perspectiven in exotische Fernen und in den von der Wissenschaft durchforschten Kosmos eröffnete. Die Ohnmacht der Pedanten, welche diese Bereicherung gern für eine Verarmung erklärt hätten und in dem Heraustreten aus den althergebrachten lyrischen Geleisen eine Versündigung gegen ihren ästhetischen Codex fanden, mußte gegenüber den großen Talenten, welche die Regeneration der deutschen Lyrik vertraten, und gegenüber der begeisterten Aufnahme von Seiten der Nation verstummen. Wohl hörte man hier und da noch im grämelnden Tone die schwülstige Diction, die Ueberladung mit Bildern, welche der jüngeren lyrischen Schule eigen, bekritteln; aber wegen einzelner Fehler des Reichthumes die bedeutendsten Leistungen zu verwerfen, das war die That kritischer Boileaus, die, nüchtern bis auf ihren Grimm, mit der Gartenscheere umherliefen und gegen die blühenden Hecken wegen einiger wuchernder Ranken tobten; das war die Kritik Voltaire's, welche den Shakespeare für einen betrunkenen Wilden erklärte, freilich ohne Voltaire's Geist und Witz. Der Geschmack, der das rechte Maß bewahrt, hat sein gutes Recht; aber wenn die Fistelstimme kritischer Castraten fortwährend seine Regeln intonirt, so muß

man dagegen protestiren, sobald dies ohne allen Sinn für den eigentlichen Nerv des Talentes und die ursprüngliche Kraft des Geistes geschieht. Ebenso tauchte fortwährend der Vorwurf auf, die moderne Lyrik profanire die Heiligkeit der Poesie, indem sie dieselbe mit einem Flitter von Tendenzen behänge. Tendenz ist aber nur die dem Kunstwerke äußerliche, etikettenartig angeklebte Idee. Das ist stets ein Zeichen der Talentlosigkeit, kann aber auch hin und wieder einem schlafenden Homer begegnen. Die Gegner der modernen Lyrik verstehen aber unter Tendenz jede Idee, die ihnen nicht genehm ist, jede Berührung der Poesie mit den Gedanken, welche diese Zeit bewegen, mag sie auch mit echter Dichterkraft und hoher Kunst, wie bei Grün, Lenau, Herwegh u. A., zur innerlich treibenden Seele der Dichtung geworden sein. Dieser dürren Kritik gegenüber ist es Pflicht, stets zu wiederholen, daß nur das, was sie verdammt, der Poesie die wahre und dauernde Berechtigung ertheilt und Gedichte von metrischen Schulexercitien unterscheidet. Damit ist indeß nicht gesagt, daß die einfache Lyrik der Empfindung, das Lied im weitesten Sinne des Wortes, sein Recht verlieren solle; aber auch die uralt ewigen Stoffe des Herzens wechseln ihr Gewand mit dem Wechsel der Zeit, und die Magie der Empfindung schimmert in verschiedenen Farben, je nach der Beleuchtung des Jahrhunderts. Welch' ein Unterschied ist zwischen den Liebesliedern eines Anakreon und denen eines Horaz, zwischen einem Hafis und Walter von der Vogelweide, zwischen einem Petrarca und Heine! So konnte sich auch die neue Lyrik der Empfindung nicht den Einwirkungen der Zeitatmosphäre entziehen. Wohl giebt es noch vergilbte Wertherlyrik, Epigonen Matthisson's und andere Schillerverwässerer, Anakreontiker im Style Gleim's und Hagedorn's; denn der Dilettantismus einer mangelhaften Bildung lehnt sich an jedes, auch das veraltetste Muster an, das ihm zufällig begegnet. Die deutschen Musenalmanache, diese Sündenregister der von allen Zweigen zwitschernden Lyrik, enthalten in ihren vergänglichen „Liederfrühlingen" die wunderbarsten Proben dieser lyrischen Musterreiterei aus allen Zeiten: Liebesgefühle im Reifrocke, grelle Empfindungen mit dickgedrehtem Zopfe, blonde Minnelieder zur Cither, spanische Hidalgoseufzer in Trochäen, italienische Bravourarien in Sonetten, Bergschottenpoesie im Costüme des Hochlandes, selbst die althellenische Liebeslyrik der Ganymeden-

Vergötterer. Doch das ist Alles, um mit Fallstaff zu sprechen, „Futter für Pulver" und stirbt einen schnellen Tod auf Toilettentischen und in Boudoirwinkeln. Die Empfindungslyrik muß entweder einen allgemein giltigen classischen Adel und graziöse Reinheit bewahren, oder speciellere Farben nur dem Costüme ihres Jahrhunderts entnehmen. Diese Färbung einer bestimmten Epoche, mochte sie das Gefühl auch durch eine spaßhafte Tättowirung entstellen, findet sich in der Heine'schen Liebeslyrik, welche daher einen zahlreichen Troß von Nachahmern fand. Das einfache und gesunde Gefühl war durch die romantische Ueberschwänglichkeit verloren gegangen; man hatte sich gewöhnt, so grenzenlos, so herz- und lebenvergeudend zu lieben und zu empfinden, daß man nur noch einen Schritt weiter thun konnte — das eigene Empfinden zu verspotten. Dafür traf Heine den genialen Ton, und eine Wolke von Jüngern umschwärmte den modischen Maëstro. Jedes kleine Erlebniß des Herzens wurde in dies ironische Licht gestellt; man besang erst seine Laura im Petrarcastyle; dann aber trübte man den Quell von Vaucluse in cynischer Weise. Heine's Muse blieb wenigstens graziös, wenn sie die Mondschein-Serenaden der Empfindung durch cynische Ergüsse störte; die Nachfolger aber wurden ungeschickt und roh; bei ihnen hieß es:

„Donna Laura trat an's Fenster,
Und mit kalten Wasserfluthen —
Wenn nicht gar mit etwas Schlimmerm —
Löschte sie des Ritters Gluthen."

So singt der Einzige der Heinianer, der aus ihren verwilderten Gruppen herauszuheben ist als der talentvollste Nachahmer des Pariser Aristophanes: Franz Freiherr von Gaudy aus Frankfurt a. O. (1800—1840), preußischer Offizier, seit 1833 verabschiedet, ein Novellist von anmuthigem, humoristischem Anfluge und phantasievoller Lebendigkeit, z. B. in den „Venetianischen Novellen" (2 Bde. 1838), frischer Reisedarsteller in dem Werke: „Mein Römerzug" (3 Bde. 1836), ein Poet von französischem Esprit und einer großen Productivität in humoristischen Nipptischsächelchen in Versen und Prosa, die neuerdings in den „sämmtlichen Werken" (42 Bde. 1844) ausgestellt wurden. Gaudy's Dichtungen sind Heine'sche Lyrik mit einem Schnurrbarte, cavaliermäßiger zugestutzt, noch modeduftiger, fashionable Dach- und

Wachtstubenpoesie, reicher an Salonglossen, an lyrischen Modekupfern; doch wo sie mit dem Degen salutirt, wie vor dem großen Kaiser, da salutirt sie mit Anstand, und ein Hauch kriegerischer Bravour umfliegt ihr Angesicht. „Erato“ (1829) ist ein auf Heine'schen Stoppelfeldern gepflückter Blüthenstrauß von Herbstzeitlosen, mit vieler giftiger Persiflage der Gesellschaft und des Modewesens, aber auch der eigenen Empfindung; es sind meistens kleine lyrische Bienen, Bilderchen aus dem unmittelbaren Lebenskreise des Autors, unter denen sich die „Liebesfatalitäten“ durch schalkhafte Erfindung und Ausführung auszeichnen; es sind kleine, niedliche Reliefs. Allerliebste poetische Curiositäten sind die „niederländischen Bilder“ und die „Bilder“ in altfranzösischer Manier, auf's Sauberste ausgeführt:

„Es steh'n verschnitt'ne Hecken
Im regelrechten Kreis,
Die Zweige dehnen und strecken
Sich nach des Gärtners Geheiß.

Und farbige Glaskorallen
Und buntgefärbter Sand
Mit Schnuren von hellen Krystallen
Umziehen der Beete Rand.

Auf bauchigen Muschelschalen
Ruh'n Oceaniden von Stein,
Und silberne Wasserstrahlen
Sieht man Tritone spei'n.

Mit großen Allongeperücken
Spazieren die Cavalier',
Mit spitzigen Fingern pflücken
Sie selt'ner Blumen Zier

Und reichen sie sittig den Frauen,
Die steif im Reifrock steh'n
Und spröde zur Erde schauen
Und mit dem Fächer weh'n.

Die Herren reden so zierlich
Und beugen den Leib so devot,
Die Damen erwiedern manierlich
Und thun, als würden sie roth.“

Auch die Heine'schen „Nordseebilder" mit ihrem pathetischen und sich selbst parodirenden Hymnenschwunge werden in reimfreien Streckversen von Gaudy nachgeahmt. Selbst die reiferen „Kaiserlieder" (1835), in denen sich mancher kräftige und ansprechende Zug findet, weisen auf Heine und seine Begeisterung für den großen Corsen zurück und haben an einzelnen Heine'schen Gedichten und an den Beranger'schen Chansons ihre Vorbilder. Als zierlicher und schalkhafter Boudoirpoet von Laune und Gewandtheit verdient Gaudy ohne Frage den Vorzug vor der jüngsten Miniaturpoesie der Toilettentische und ihrer leeren Eleganz, vor der süßlichen Nüchternheit der jüngsten Nachtreter Fouqué's. Interessant bleibt diese preußische Offiziersgruppe in unserer Literatur: der chevalereske, minnigliche, mittelalterliche Fouqué, der modern-frivole, französirende, leichtfertige Gaudy und der tiefernste, gedanken- und charaktervolle Sallet, in deren Namen allen sich überdies die französische Abstammung ausprägt. Die weiteren Ablagerungen des Heine'schen Geistes, die sich oft schichtweise in den Musen-Almanachen der dreißiger Jahre finden, zu verfolgen, wäre unersprießlich, obwohl die namenlose Lyrik, gedruckt und ungedruckt, lange Zeit vor seinem Spiegel Toilette machte. Ohne die krampfhaft zerwühlte Weltschmerzfrisur ließ sich in dieser Zeit kein fashionabler Poet sehen. Ja die Raketenstöcke des geistigen Feuerwerkes, das der Dichter der Reisebilder abgebrannt, fielen im fernen Pommerland nieder und wurden von einer Dichterschule in diesen Niederungen dazu verwendet, ein idyllisches Feuerchen anzumachen, an dem recht alltäglich sentimentale Suppen gargekocht wurden. Die Unarten des Lieblinges der Kamönen wurden stereotyp auch bei denen, welche auf diesen Titel keinen Anspruch machen konnten; aber auch die begabten Poeten konnten sich von einzelnen Heine'schen Eigenheiten nicht frei machen, und die Freude an vermessenen Pointen trübte selbst bei einem Lenau, Grün, Beck u. A. die harmonische Gestaltung.

Neben dem großen Schweife der saloppen Muse Heine's ging freilich eine Liebeslyrik einher, welche in gemessener Form in die Fußstapfen Goethe's und Schiller's trat, Liebe und Wein mit graziöser, maßvoller Haltung feierte, dabei aber freilich doppelte Anstrengungen machen mußte, um mit ihrer wenig ausgeprägten Physiognomie neben den vorlauten und schnippischen Amoretten jener frivolen Schule bemerkt zu

werden. Wir haben schon oben gesehen, wie die schwäbischen Dichter mit höchster Anständigkeit würdige Gefühle sorgsam scandirten, und auch die orientalische Lyrik hielt sich, bei aller Opposition gegen die Ascese, von der Heine'schen Frivolität fern. Der bedeutendste und am meisten gefeierte Anakreontiker der Neuzeit, der sich selbstständig, im Anschlusse an classische Muster und aus dem Studium spanischer und italienischer Vorbilder entwickelte, ist Emanuel Geibel aus Lübeck (geb. 1815), der, schon im Jahre 1843 vom Könige von Preußen durch einen Jahrgehalt ausgezeichnet, 1852 als Professor nach München berufen wurde und sich dort durch Baierns dichterfreundlichen König zahlreicher Auszeichnungen zu erfreuen hat. Um den Hof dieses Königs sammelt sich eine Gruppe von Poeten, deren gemeinsames Kennzeichen die Meisterschaft in der Handhabung dichterischer Formen, die technische Classicität ist, in welcher sich z. B. Geibel, Dingelstedt und Bodenstedt begegnen, so verschieden auch sonst ihre geistige Bedeutung und Richtung sein mag. Die Werke dieser Poeten tragen alle den Stempel des guten Geschmackes und können dazu dienen, einen Wall zu bilden gegen hereinbrechende Verwilderung. Die Poesie, die der königliche Dichter Ludwig von Baiern (geb. 1786) selbst an dieser Stätte pflegte, steht in einem gewissen Gegensatze zu der Poesie der jungen Münchener Dichterschule, die sein Sohn und Nachfolger beschützt; denn in seinen „Gedichten" (1829) herrscht eine oft bizarre Originalität der Form, die Nachahmung des Taciteïschen Lapidarstyles in Versen, eine Vorliebe für gedrungene Participialconstructionen vor, obschon man ihnen weder Adel der Gesinnung, noch echt dichterische Wärme absprechen kann. Emanuel Geibel ist weit entfernt von diesen kühnen Herausforderungen des sprachlichen Genius; seine Form ist eben, glatt und klar, voll heiliger Scheu vor der Tradition in Satzbildung, Metrik und in der Bildlichkeit des Ausdruckes. Da ist Alles so fließend und säuberlich: keine Inversionen, keine gewagten und schwierigen Constructionen, keine gesuchten Wendungen, keine bizarren Reime, keine Worte zum Nothbedarfe. Geibel bewegt sich mit derselben Sicherheit im sangbaren Liede und seinen musikalischen Refrains, im Sonett, in Distichen, in Ghaselen, in Terzinen. Alle metrischen Formen sitzen ihm wie angegossen; leicht und graziös schwebt seine Dichtergondel, bei allem Wechsel des Tactes, über die Fluth. Seine lyrischen Werke

sind: „Gedichte“ (1840), „Zeitstimmen“ (1841), „Spanische Volkslieder und Romanzen“ (1843), „Ein Ruf von der Trave“ (1843), „König Sigurd's Brautfahrt“ (1846), „Zwölf Sonette“ (1846), „Juniuslieder“ (1847).

Was Geibel charakterisirt, ist ein unverdorbenes Gemüth, das sich durch festes Gottvertrauen und Anlehnung an den Glauben der Kirche Klarheit und Sicherheit bewahrt und sich vor allen Elementen der Skepsis, der Zerrissenheit, der Blasirtheit beschützt hat. Eine vorsündfluthliche Unschuld, gegenüber allen Gedankenproblemen, oder ihre einfache Widerlegung durch die feststehende Autorität der Satzung läßt den frischen Quell des Gemüthes ungefährdet fluthen, in marmorner Fassung und krystallklarer Spiegelung. Ein von den Mächten des Gedankens so wenig zersetztes Gemüth ist ein glücklicher Boden für die reine Lyrik der Empfindung und ihren unzerstörten Schmelz. So strömen und wogen die Lieder in melodischem Flusse aus Geibel's Gemüth und steigen „auf der goldenen Leiter der Liebe“ in den Himmel. Den Dichter beschäftigen anmuthig subtile Fragen der Natur-Scholastik, z. B., ob die Sterne fromme Lämmer sind, oder Silberlilien, oder lichte Kerzen am Hochaltare?

„Nein! es sind die Silberlettern,
Drin ein Engel uns vom Lieben
In das blaue Buch des Himmels
Tausend Lieder aufgeschrieben.“

Er besingt die stille, weiße Wasserrose, um die der weiße, leise singende Schwan kreist:

„O Blume, weiße Blume,
Kannst du das Lied verstehn?“

Dann wünscht er, selbst wieder ein Schwan zu sein und singend zu sterben. Wenn er den kühlen Frieden des Abends preist, so will er der Geliebten Alles künden, was sein Herz bewegt:

„Und was ich am lauten Tage
Dir nimmer sagen kann,
Nun möcht' ich's dir sagen und klagen —
O komm' und hör mich an!“

Dann aber ruft er wieder in derselben Abendbeleuchtung aus:

„Was soll der Worte leerer Schall?
Das höchste Glück hat keine Lieder,
Der Liebe Lust ist still und mild,
Ein Kuß, ein Blicken hin und wieder, —
Und alle Sehnsucht ist gestillt.“

In diesen kleinen Widersprüchen bewegen sich „die Lieder als Intermezzo“ anmuthig hin und her, ein süßes, zartes Liebesgeflüster, das die Musik herausfordert, ihm eine lautere, volltönende Sprache zu leihen. In der That sind alle diese Lieder sangbar, denn kein störender Lärm der Reflexion, kein vorlauter Gedanke, der mit Manneshöhe aus dem Gewühle dieser niedlichen Gefühlchen emporragte, unterbricht den harmonischen Eindruck. Man merkt es diesen zartstengeligen Empfindungsblüthen an, sie brauchen Noten, um sich an ihnen emporzuranken! Das gilt auch von anderen, mehr elegischen Klängen, z. B.:

„Wenn sich zwei Herzen scheiden,
Die sich dereinst geliebt“

und von vielen Frühlings-, Herbst- und Trinkgedichten in den „Juniusliedern“. Geibel hat „das Lied“ den rohen, formlosen Klängen der Volkspoesie entnommen und mit einer adeligen Form bekleidet. Dies ist der Boden, auf welchem sein Talent unbedingte Anerkennung verdient.

Nächst „dem Liede“ ist das poetische Gemälde, das bei ihm selten über die ruhige Situation hinausgeht, eine trefflich angebaute Domaine seiner Begabung. Er erinnert hierin an Freiligrath, dem er an zierlicher Pflege der Form überlegen ist, wenn er auch die phantasievolle Lebendigkeit und den aromatischen Duft, der über seinen Dichtungen schwebt, nicht erreicht. Die Poesie Geibel's hat etwas Deutschblondes und bewegt sich in der Heimath mit größerer Grazie und mit mehr Schwung, als in der Fremde. Von den Situationsbildern, aus deren sorgfältig ausgeführter, malerischer Hülle zuletzt ein warmer und begeisterter Gedanke hervorbricht, verdient hervorgehoben zu werden: „Eine Septembernacht“, wo dem Dichter im treu gezeichneten Lübecker Rathskeller Marcus Meier und Jürgen Wullenweber erscheinen und der Geist der alten Hansa markig-schwunghaft die Gegenwart auf glorreiche Pfade weist, und „Sanssouci“, ein Gedicht, in welchem uns mit wenigen

scharfen Zügen das Bild des großen Friedrich entrollt wird, der sich nach einem Horaz, nach einem Götterlieblinge sehnt, einem großen, deutschen Dichter:

> „Er spricht's und ahnet nicht, daß jene Morgenröthe
> Den Horizont schon küßt, daß schon der junge Goethe
> Mit seiner Rechten fast den vollen Kranz berührt,
> Er, der das scheue Kind, noch roth von süßem Schrecken,
> Die deutsche Poesie aus welschen Taxushecken
> Zum freien Dichterwalde führt."

Hellenische Freiheitsbegeisterung athmet das Gedicht: „der Alte von Athen", während der „Tscherkessenfürst", „das Negerweib" u. a. das bunte Freiligrath'sche Colorit zur Schau tragen, obwohl sie mit wärmeren Accenten des Pathos und der Empfindung ausgestattet sind. Auch die „hellenischen Bilder" zeichnen sich durch classische Rundung der Form und pittoreske Schilderungen aus, welche der Dichter indeß stets durch Empfindungen unterbricht, in denen sich seine geringe Verwandtschaft mit dem hellenischen Genius ausprägt. Während Hölderlin unterging im Ringen, Griechenland und Deutschland geistig zu vermählen, während Goethe den griechischen Geist in unbefangener Reinheit hervorzauberte, fühlt sich der Dichter der keuschen, blonden Minne, „von der nur Gott im Himmel weiß", unbehaglich in den lauen Sommernächten des Südens, sehnt sich unter den Tempeln nach den Kirchen zurück, nach den deutschen Nebelnächten, den Stürmen des Herbstes, den gothischen Domen, den alten Ulmen und hohen Giebelhäusern, und schreibt auf der Akropolis eine Lübecker Idylle. Die Poesie des romantischen Contrastes ist mächtiger in ihm, als der selbstgenugsame Geist plastischer Gestaltung und die heitere, hellenische Weltanschauung.

Geibel war in der That der stillste und friedlichste deutsche Minnesänger, der die leisesten Farben, in denen Psyche schillert, mit allem säuberlichen Schmelze auf seine Bilderchen hauchte. Doch wie er auch mit ganzer Seele dem Stillleben des Gemüthes hingegeben war, er konnte sich den Anforderungen der Zeit nicht entziehen, welche den Feuerschein der Tendenz auch in die kleinen Dachgiebelfenster und großen Kirchenfenster seiner Poesie warf. Wir hätten Geibel ebensogut, wie Herwegh, unter den politischen Lyrikern anführen können, wenn uns nicht das

Hauptgewicht seiner Bedeutung auf seine harmlose Liederpoesie zu fallen schiene. Natürlich war seine keusche und melancholische Natur nicht dazu angethan, sich den lyrischen Sturmglöcknern anzuschließen; er machte gegen sie Front als der Dichter einer conservativen Tendenz, der es indeß nicht an einer großen, nationalen Gesinnung und Begeisterung für die gemäßigte Freiheit fehlte. Der Sänger des Liedes:

„Wo still ein Herz von Liebe glüht,
O rühret, rühret nicht daran!"

mußte natürlich alle staatlichen und kirchlichen Institutionen als ein noli me tangere betrachten, und wie er selbst nicht an feststehenden Begriffen und Satzungen zu rühren wagte und den saubergeputzten Hausrath des Denkens und Empfindens stets am alten Platze stehen ließ, so mußte er unwirsch werden über eine Poesie der Neuerung, der schon das bloße Rühren und Rütteln zur Freude zu gereichen schien. Die conservative Gesinnung zeugt stets von einer Pietät des Gemüthes, welche einen Dichter trefflich kleidet; aber das Festhalten des Bestehenden um jeden Preis, die Angst vor jedem Läuterungsfeuer der Geschichte deutet auf eine Bequemlichkeit des Denkens, das sich um einige fertige Gedanken hin und her bewegt. Dies Anlehnen an gegebene Voraussetzungen ist aber zugleich ein Mangel an ursprünglicher Dichterkraft. Weder Schiller, noch Goethe haben in solcher conservativen Weise gedichtet. So finden wir auch bei Geibel nirgends das Ueberströmen eines gährenden Dichtertalentes, nirgends eine neue und geniale Auffassung der Welt und des Lebens, nirgends Reichthum an originellen Gedanken! Kein inneres Ringen sprengt gewaltsam die Schale; darum wird auch das Verdienst geringer, sie so glatt und rein zu halten. Wenn man Unrecht thut, Geibel zu den süßlichen Dichtern des Toilettentisches zu werfen und ihn zu einem Poeten der „Backfische" zu stempeln, indem er sich vielfach an ernsten Stoffen versucht und in der Form über Kraft, Würde und Schwung gebietet: so muß man auf der anderen Seite doch zugeben, daß es ihm an jenem eigenthümlichen Aroma des Gedankens fehlt, durch welches ein Rückert und Schefer, ein Lenau und Grün, ein Freiligrath, Herwegh und Sallet ihren Dichtungen eine weit kennbare Physiognomie geben, wie der Hauch von Java's Zimmtwäldern schon weit über's Meer hin die noch unsichtbare Insel ankündigt. Was Geibel fehlt, ist der Kampf, die

Arbeit des tiefen, ringenden Gedankens, die zwar im Kunstwerke ausgeglichen sein, aber doch seinen markigen Formen und seiner üppigen Fülle zu Grunde liegen muß, wie das fruchtbarste Eiland durch vulcanische Erhebung aus dem Meere hervortaucht.

Am bekanntesten hat sich Geibel durch sein schwunghaftes Tendenzgedicht gegen Herwegh gemacht, durch welches erst das große Publicum aufmerksam auf die bis dahin schlummernden Schätze seiner Lyrik wurde. Gegen den Prediger der Zerstörung und Empörung, der die Fackel Herostrat's schwingt und mit Schwerterklirren naht, tritt er auf als ein Vertreter der reinen deutschen Freiheit und Wahrheit:

„Die werf' ich keck dir in's Gesicht,
Keck in die Flammen deines Branders,
Und ob die Welt den Stab mir bricht;
In Gottes Hand ist das Gericht;
Gott helfe mir! — Ich kann nicht anders!"

Und, wie gegen Herwegh, tritt Geibel überhaupt gegen die „wilde Freiheit" auf, gegen „das Weib im aufgeschürzten blut'gen Kleide", gegen „den Pöbel, der sich den rothen, zerfetzten Königsmantel" umgeschlagen, gegen „die Verneinenden", denen statt der Sonne frostige Sterne scheinen, die nicht einmal, wie die Heiden, den Gott im Donner und im Sonnenwagen sehen, sondern frech mit erz'nem Speere jedes Götterbild zertrümmern wollen. Ihm ist der heil'ge Geist Gottes freie Gabe, das Wort ein ew'ger Fels, die Kirche ein dreimal heilig Schiff, das, gleich der Arche, sicher auf der Welle treibt; er reinigt sich in Gebeten und fleht Gott um einen löwenstarken, weltbezwingenden Glauben an. So hat die Wärme und Festigkeit der Ueberzeugung Geibel in die Reihen der polemischen Tendenzpoeten geführt, wo er tapfer kämpft, wenn er auch Wind und Sonne im Gesicht hat.

In neuester Zeit hat sich Geibel durch die Herausgabe der „Gedichte" von Hermann Lingg (1854) unbestreitbare Verdienste erworben, indem uns in ihnen ein Talent von eigenthümlichem Gepräge, düsterem Colorit und weltgeschichtlichen Perspectiven entgegentritt, ein Passionsdichter der Menschheit, dessen Form, von innen heraus bestimmt und gefärbt, ebensoviel Schmelz, wie Schwung besitzt. Zu den Geistesverwandten Geibel's rechnen wir: den als Kunsthistoriker geachteten Franz

Kugler aus Stettin (geb. 1808. „Gedichte" 1839), dessen poetischer Dilettantismus sich in glattgemeißelter Form ergeht, Situationen anmuthig zu gestalten und Empfindungen gewandt auszudrücken versteht, aber nur selten die höhere Magie des Talentes bewährt; den früh verstorbenen Friedrich Ferrand („Lyrisches" 1839), süß und zart, einen lyrischen Damen-Chevalier; die aristokratischen Poeten Fürst Lynar, Graf Löben, Graf Blankensee; den harmonisch-klaren Julius Schrader u. A. Paul Heyse, welcher mit Geibel zusammen das „spanische Liederbuch" herausgegeben hat und ebenfalls nach München berufen worden ist, ein Zögling der Kugler'schen Bildungsschule, von großer Sauberkeit in seinen poetischen Exercitien und anerkennenswerther philologischer Dressur, ein Liebling der fashionabeln Gelehrsamkeit und der modernsten Berliner Aesthetik, gehört, wie der Dichter der Tragödie: „Demetrius" und des Gedichtes: „Traum und Erwachen", (1854) Hermann Grimm, zu jenen Poeten der glatten und kunstgerechten Form, deren Dichtungen an saubergeputzte Puppen erinnern, die in normaler Größe mit dem glattesten Teint und den farbigsten Kleidern zur Welt kommen, aber leider nicht mehr wachsen können, weil ihnen das innere Leben fehlt. Gegen die vom Himmel fallenden Meister der Form wird die Kritik immer mißtrauisch sein, denn das Frühreife und Fertige deutet auf eine mäßige Begabung, welche kampflos und zwanglos überlieferten geistigen Inhalt in ebenso überlieferten Formen niederlegt. So haben weder Schiller, noch Goethe begonnen, denn ein großer Entwickelungsgang ist unmöglich, wo man gleich mit einer Vollendung auftritt, die keine Tiefe haben kann. Ob aber diese jungen Dichter zu den seltenen Lieblingen der Musen gehören, denen die olympische Klarheit der Kunst bereits die Wiege umfließt, und die dennoch später geistige Herkulesmuskeln entwickeln — das wird ihre Zukunft lehren. Denn wohl kann es sich fügen, daß eine geistige Kraft sich zunächst in Aneignung und Reproduction des Hergebrachten gefällt und erst später das Bewußtsein ihrer Originalität und selbstständigen Bedeutung gewinnt. Paul Heyse, der sich neuerdings in einer classischen Tragödie in Knüttelversen: „Meleager" (1854), welche einzelne große Schönheiten enthält, und dann wieder in einem handlungsüberreichen Bühnenstücke: „die Pfälzer in Irland" (1855) versuchte und damit eine Unsicherheit des künstlerischen Triebes bekundet,

dem das Kunstwerk und das Volksdrama noch auseinanderfällt, hat sich vorzüglich durch epische Erzählungen bekannt gemacht, die er unter dem Titel: „Hermen" (1854) gesammelt herausgegeben, und von denen sich besonders „Urika" und „die Brüder" durch Glätte und Fluß der Form und ein anmuthiges Gleichmaß der Darstellung auszeichnen. Die Hermen bildeten bekanntlich den Anfang der Bildhauerkunst, und der Dichter deutet durch diesen Titel selbst darauf hin, daß die kunstvollendeten Werke noch ungeboren in seinem Atelier schlummern. Doch mit diesen „Hermen", diesen Köpfen, die in Pfeiler ausliefen, ohne Hände und Füße, lassen sich die Heyse'schen Dichtungen nur sehr uneigentlich vergleichen; sie haben im Gegentheile sauber gearbeitete Hände und Füße, und was ihnen fehlt, ist eher der Kopf.

Ein Geistesverwandter Geibel's, ein treuer Mitkämpfer gegen extreme Richtungen der Zeit, ebenso fest wurzelnd auf dem Boden religiöser Gesinnung, ein Feind des Philisterthumes, der Romantik und des Despotismus, für nationale Freiheit begeistert, tritt Julius Sturm auf in seinen „Gedichten" (1850), welche alle eine glatte, klare Form mit sicher gehandhabtem Metrum und Reime an den Tag legen, aber auch oft in einen trivialen Gesangbuchton verfallen. In den „Liebesliedern" Sturm's herrscht ein inniges und warmes Empfinden, das ohne störende Dissonanz, in der Geibel'schen Weise zart und rein ausklingt.

Die geläuterte Poesie der Empfindung, die Poesie der Geibel'schen Richtung, fand zahlreiche Vertreter unter gebildeten Sängern in Nord- und Süddeutschland. Der liebenswürdige Cäsar von Lengerke (1803—1855), ein lieblicher und harmloser Frühlingssänger, der aber auch mit Kraft und Schwung auftrat, wenn es galt, die freie Wissenschaft und das Herder'sche Humanitätsideal zu vertreten, hat in seiner ersten Sammlung: „Gedichte" (1843) und in seiner letzten: „Lebensbilderbuch" (1852) zahlreiche anspruchslose Blüthen edler Empfindung und Gesinnung zum Kranze gewunden. Origineller ist der Königsberger Dichter August Wolf, dessen „Gedichte" (1850) eine dithyrambisch glühende Sinnlichkeit athmen. Hier reiht sich am besten jene Fülle von Poeten an, die durch keine scharf ausgeprägte Physiognomie ein hervorragendes Interesse erwecken, die aber durch gebildete Form und gebildeten Inhalt sich über die triviale Allerweltspoesie erheben.

Repräsentanten antiker Bildung und einer vollwichtigen quantitativen Metrik sind: Julius Minding, der seine „Fünf Bücher Gedichte" (1841) mit griechischen Mottos durchwirkt hat, und der Herausgeber des Platen'schen Nachlasses, Minkwitz, welcher vom Kothurne der Gelehrtenpoesie mit Verachtung auf die ungewogenen Sylbenconglomerate der Neuzeit herabsieht, die sich für metrische Formen auszugeben wagen. Dieser vorzugsweise antiken Bildung huldigen auch Ernst Rank und der Dichter von „Hebe und Choris" (1849), A. J. Fritzsche. Der Lotosblumensänger Krug, der mystische Lotze, der originelle Lebenssymphonist Horwitz bilden eine Gruppe gediegener Poeten, bei denen auch tiefere Reflexionen und Gedanken zur Geltung kommen. Ganz auf dem Gebiete der Empfindungspoesie bewegt sich der Ilius Pamphilius der Berliner Bettina, Nathusius, der etwas gewaltthätig der deutschen Syntax den Fuß auf den Nacken setzt; Johannes Scherr, auch als Literaturhistoriker bekannt, in „lauten und leisen Liedern" bald an Heine, bald an die schwäbische Schule anklingend; der gemüthlich harmlose Theodor Apel, der lebendig klare Lorenz Diefenbach, der sanfte Kranzwinder „wilder Blumen", Joseph Mendelssohn; German Mäurer, in dessen „Herzensergießungen" (1847) sich manche anmuthige und prägnante Dichtung befindet; Eduard Kauffer, der Naturforscher Carl Schimper, der Granit- und Marmorsänger Emanuel Raulff, dessen Inhalt nicht immer Granit geistiger Urgebirge, dessen Form nicht immer carrarischer Marmor ist, ein lyrisches Kraftgenie; Robert Waldmüller, der von allen jüngeren Dichtern den genialsten Humor entwickelt; der unbefangene Liedersänger Arnim Werther, die Schlesier Emil Leonhard und Richard Kunisch u. A.

Die Geibel'sche Schule im engeren Sinne vertritt die salonfähige moderne Anakreontik, welche, von zahlreichen Bildungselementen der Zeit angeweht, bald hier, bald dort das Gebiet des Gedankens und der Tendenz betritt. Doch neben ihr wollte auch die unbefangene gesellschaftliche Lust, die volksthümliche Derbheit, die mehr den Ton des Punschcirkels und der Wirthstafel anschlägt, das um künstlerische Feile unbekümmerte Volkslied in der Literatur zu seinem guten Rechte kommen. Diese Richtung der geselligen Fröhlichkeit, die mit vielem Behagen auf

den Tisch schlägt, gemüthliche Tabackswolken in die Luft bläst und dabei Naturlaute und provinzielle Wendungen und Spracheigenthümlichkeiten in den ungenirten Guß ihrer Verse verwebt, die in allen Freimaurerlogen, geschlossenen und ungeschlossenen Gesellschaften, academischen Commerschen, Familien- und Jubelfesten ein großes Publicum findet, gebietet natürlich auch über ein poetisches Orchester, bei dem kein Instrument, von der Posaune bis zur Bratsche, unbesetzt ist. Neben dem Hamburger Prätzel, der im Dienste dieser harmlosen Fröhlichkeit ergraut ist, verdient hier besonders der Breslauer August Kopisch (1799—1853), ein Maler und Künstler, der Entdecker der berühmten „blauen Grotte" in Capri, hervorgehoben zu werden. Das Studium der serbischen und italienischen Volkspoesie hatte sein Talent und seine Neigung zu Improvisationen ausgebildet, und in der That sind alle seine Gedichte leichte, gesellschaftliche Improvisationen ohne künstlerische Ansprüche. Trotz dieser ungehemmten poetischen Ader, hat er nur zwei Werke veröffentlicht: „Gedichte" (1836) und „Allerlei Geister" (1838). Am bekanntesten ist seine „Historie von Noah" geworden:

„Als Noah aus dem Kasten war,
Da trat zu ihm der Herre dar,
Der roch des Noäh Opfer fein,
Und sprach: „Ich will dir gnädig sein;
Und weil du ein so frommes Haus,
So bitt' dir selbst die Gnaden aus."

Das Gedicht hat durch seine frischgesunde Färbung und volksthümliche Tüchtigkeit allgemeine Verbreitung gewonnen und verdient sie durch die heiter menschliche Auffassung der biblischen Erzählung. In ähnlichem altfränkischen Styl sind die Historia vom „Thurmbau zu Babel", die „Traube von Kanaan" u. a. gehalten. Kopisch ist ein Dichter des Volksschwankes, der Heinzelmänner und Alräunchen, der Nixen und Schlitzöhrchen, der Zwerge und Roggenmuhmen.

„Nix in der Grube,
Du bist ein böser Bube,"

oder:

„Schlitzöhrchen, grüne Unke,
Wo steckst du in der Tunke"

sind Proben dieser seltsamen Volkspoesie, deren Humor in der Auswahl neckischer, sagenhafter Ausdrücke und Elemente und in der Häufung onomatopöischer Naturlaute besteht, z. B.:

„Es regnet
Gesegnet,
Es gießet
Und schießet
Und rollet
Und tollet"

eine Art und Weise komischer Darstellung, in welcher besonders „die Heinzelmännchen" eine seltene, den deutschen Sprachschatz erschöpfende Virtuosität darlegen. Diese Volkssagen und Volksschwänke, von denen aus: „Allerlei Geister" noch „der große Krebs im Mohaner See" und „der Schneiderjunge von Krippstedt" hervorzuheben ist, verdienen entschieden den Vorzug vor den ernsteren Gedichten von Kopisch, den Balladen, Dithyramben und Oden, in denen er vergebens nach dem Lorber seines Freundes und Reisegenossen Platen ringt. Auf demselben Gebiete volksthümlicher und geselliger Poesie wurzelt auch das Talent eines Landsmannes von Kopisch, dem wir noch öfter im Drama und Romane begegnen werden, der aber in jeder Form nur liebenswürdige Improvisationen giebt, das Talent des vielgewanderten Bühnen-Odysseus, Karl von Holtei aus Breslau (geb. 1797), dessen Leben im cometarischen Laufe alle Sphären des Theaters und der Geselligkeit gestreift. Schauspieler und nach einander mit zwei Schauspielerinnen verheirathet, Theaterdichter, Theatersecretair, Theaterdirector, dramatischer Vorleser, dabei jovialer Gesellschafter von Fach, unerschöpflicher Gelegenheitsdichter, ein Poet für Alles, mit einem Gemüthe, das, leicht erregt von den einfachsten Veranlassungen, dichterisch gestimmt wird und seinen Liederquell erschließt, von heimathlosem Drange durch's Leben getrieben und doch mit einem tiefen Empfinden für idyllisches Glück begabt, Kosmopolit in seiner ganzen Existenz, und doch von großer Anhänglichkeit an das heimathlich Provinzielle bis auf den Dialekt, bleibt Holtei eine der eigenthümlichsten Erscheinungen unserer Literatur, durch den Mangel an classischer Bildung, an ästhetischen Principien und an großen geistigen Perspectiven zu den Poeten der Masse herabgedrückt, aber durch den

glücklichsten Fund frischer Sangesweisen, unmittelbar ergreifender Töne, durch einzelne glückliche Treffer im Drama und seltene Naivetät, Lebensfrische und Anschaulichkeit im Romane wieder über dieselben erhoben. Von der Fülle der „Lieder", die er gedichtet, verdienen einzelne aus seinen Liederspielen, besonders die Lieder aus dem „alten Feldherrn", in denen die politische Elegik den einfachsten und ergreifendsten Ton gefunden, wohl den Vorzug. In den „Gedichten" (1826) und den „Schlesischen Gedichten" (1830) findet sich, neben vielem Matten und Trivialen, auch viel Frisches, Joviales, heiter Anregendes, und die Lieder im schlesischen Provinzialdialekte tragen ein treues Gepräge des Volkscharakters. „Die Stimmen des Waldes" (1848, neu aufgelegt 1855) sind einfache, treuherzige Naturpoesie, ein gemüthvolles Wandeln in den Hallen des Buchenhaines, ein frisches Einathmen des erquickenden Harzduftes der Kiefernwälder, eine trauliche Unterhaltung mit dem Naturgeiste. Wenn Holtei auch weiche Tinten liebt und jene Mischung von Sentimentalität und Frivolität nicht verleugnet, die einen Grundzug seiner Dichtweise bildet, so liegt ihm doch das kokette Schönthuen, das süßliche Naturempfindeln, die chevalereske Waldpoesie der modernsten Romantiker gänzlich fern. Ein zarter Liederdichter ist Robert Reinick aus Danzig (1805—1852), ein Künstler wie Kopisch, Jugendschriftsteller und Märchendichter, am bekanntesten durch seine „Gedichte" (1844), in denen sich große Naivetät und Treuherzigkeit des Empfindens, eine glückliche Malerei genreartiger Situationen der Natur und des Gefühles und eine anmuthige Schalkhaftigkeit des Ausdruckes findet. Seine musikalisch hingehauchten Verse tragen den Stempel echter Liederpoesie, die durch keine tieferen Reflexionen, schwerwiegenden Gedanken und Stoffe gestört wird, die, einfach und seelenvoll, den Schmelz und die Weihe des Gesanges herausfordert. Die Vorliebe des Dichters zu kleinen Bilderchen und zu schalkhafter Situationsmalerei hat auf der anderen Seite der malenden Kunst eine willkommene Ausbeute gegeben. Selbst Lessing und Schadow haben Randzeichnungen zu den Reinick'schen Bildern entworfen. Die Frühlings- und Liebespoesie bietet einzelne außerordentlich zarte Blüthen; nur artet hin und wieder die Kindlichkeit der Gesinnung in einen allzu tändelnden Ton aus:

„Wie ein Kindlein muß ich fühlen,
Wie ein Kindlein möcht' ich spielen!"

Dergleichen Seelenstimmungen dürfen nicht zu breit ausgeführt werden, sonst machen sie einen ermüdenden oder läppischen Eindruck. Auch verfällt die Nachahmung der Naturlaute, das Schellengeklingel possirlicher Refrains oft in das Triviale. Die geselligen Lieder Reinick's athmen dagegen die ganze gegen das Philisterthum ankämpfende Frische jugendlicher Künstlerlust, welche Palette und Pinsel bei Seite geworfen, den Malerrock ausgezogen hat und sich nun auf froher Wanderung oder bei einem Glase Wein in ein ideales Räuschchen hineinlebt. Der Chor dieser volksthümlichen Liederpoeten, zu dem die bereits erwähnte österreichische Lyrik ein nicht unbedeutendes Contingent gestellt hat, ein Chor, in dessen letzter Reihe die hochzeitlichen Carminapoeten, die Begräbnißliederdichter und die Poeten der Theaterkronleuchter stehen, von denen herab das Publicum mit gereimten Huldigungen der Primadonna oder Tanzvirtuosin überregnet wird, ist so überaus groß und giebt dem wohlmeinenden Dilettantismus ein so reichlich und festlich angebautes Feld, daß die Literaturgeschichte diese Poesie der Masse, zu der wir auch die poetischen Studien vieler Gelehrten und Kunstfreunde, die flores und amoenitates sonst tüchtiger Geister rechnen, nur mit flüchtiger Erwähnung abfertigen kann. Dagegen gebietet die Galanterie, poetische Versuche der Schriftstellerinnen nicht in diese Concursmasse der Halbtalente zu werfen, eine Galanterie, die dadurch begünstigt wird, daß sich unter der Damenlyrik Einiges von ausgeprägter Physiognomie vorfindet, ganz abgesehen von den Fahnenträgerinnen socialer und politischer Tendenzen, einer Louise Aston und Louise Otto, die wir bereits früher erwähnt haben. Freilich müssen auch hier von Hause aus alle Sängerinnen ausgeschieden werden, welche sich zum Thema Glaube, Liebe und Hoffnung oder die vier Jahreszeiten gewählt und, wie die Stick- und Häkelmuster einer Frauenzeitung, irgend ein Gedicht von Tiedge, Salis oder Geibel nachsticken oder nachhäkeln. Denn die Dichtungen der Frauen zerfallen nur in zwei Klassen: in Gedichte unverheiratheter und in Gedichte verheiratheter Frauen. Die Unverheiratheten dichten die echte Mondscheinlyrik, voll unendlicher Sehnsucht, keuschester Liebe, zartester Resignation; ihre

poetischen Hauptacteurs sind Zephyre, welche Blumen umspielen, und Küsse, welche nur in Versen geküßt werden; sie theilen uns mit, was sich der Wald, was sich die Vöglein erzählen; sie schreiben flatternde Stammbuchblätter von den Wogen des Lebens, von hinundhergeschaukeltem Kahne und von den verschiedenen Steuermännern, die am Steuer des Lebensnachens stehen müssen, und deren Adresse man am besten in Tiedge's „Urania" findet; sie zerschmelzen in jenen unendlichen, sentimentalen Freundschaften, die sich mit Goldschnitt besser ausnehmen, als im gewöhnlichen Leben; und war ja eine so glücklich, geopfert zu werden oder sich selbst opfern zu können, so nimmt sie abwechselnd die Positur des Lammes oder die der Priesterin an und trägt in beiden eine Seelengröße zur Schau, welche die Gemüther in langathmigen Trochäen tief ergreift. Andere wieder, Eulalien ohne Menschenhaß und Reue, pflegen das Diakonissenhafte, das fromm Säuberliche der Empfindung und singen klösterliche Matutinen der Resignation, neue Strauß'sche Glockenklänge oder Krummacher'sche Hymnen vom Lämmlein. Noch Andere werden unwirsch und hadern mit dem Geschicke. Hinter dieser ganzen Gruppe steht lächelnd Mephistopheles und ruft:

„Es ist ihr ganzes Weh und Ach
Aus einem Punkte zu kuriren!"

Die Verheiratheten sind solider im Denken und Empfinden. Sie geben, durch die Erfahrung gewitzigt, weise Lebensregeln, ermahnen zur Tugend, schreiben Allegorieen und Parabeln, Idyllen von der Geißblattlaube und der Mühle im Thale, Reisebilder, in denen sie die alten Burgen und die guten Betten in den Wirthshäusern verherrlichen; auch besingen sie mancherlei denkwürdige Persönlichkeiten, niemals aber ihre Männer.

Den ersten Rang unter den lyrischen Dichterinnen der Neuzeit nehmen zwei in der Dicht- und Denkweise außerordentlich verschiedene Frauen ein: die Westphälin Annette von Droste-Hülshoff (1798—1848) und die Oesterreicherin Betty Paoli; jene von durchaus originellem Darstellungstalente, das in der Lyrik zu den Seltenheiten gehört, von großer Vorliebe für neue, bis in's Einzelne gehende Züge der Natur und des Lebens, dabei von streng kirchlicher Gesinnung und entschiedener Opposition gegen alle Emancipationstendenzen, überhaupt dem bloßen

Spiele der Empfindungen abgeneigt, in der Form bestimmt, charakteristisch, doch unmelodisch — diese von seltener Correctheit und Melodie des Ausdruckes, ohne plastische Kraft, aber schwelgend in seelenvollen Empfindungen, denen sie einen hinreißenden Zauber zu verleihen weiß, voll hingebender, edler Weiblichkeit. Die Freiin von Droste-Hülshoff hat in ihren „Gedichten" (1844) etwas Sprödes, Schroffes, ja Männliches; sie erklärt sich in ihrer Epistel: „An die Schriftstellerinnen" gegen die alte Sentimentalität:

„Schaut auf! zur Rechten nicht — durch Thränengründe,
Mondscheinallee'n und blasse Nebeldecken,
Wo einsam die veraltete Selinde
Zur Luna mag die Lilienarme strecken;
Glaubt, zur Genüge hauchten Seufzerwinde,
Längst überfloß der Sehnsucht Thränenbecken;
An eurem Hügel mag die Hirtin klagen
Und seufzend d'rauf ein Gänseblümchen tragen."

Doch ebenso wirft sie den socialistischen Tendenzdichterinnen den Handschuh hin:

„Doch auch zur Linken nicht — durch Winkelgassen,
Wo tückisch nur die Diebslaternen blinken,
Mit wildem Druck euch rohe Hände fassen,
Und Smollis Wüstling euch und Schwelger trinken,
Der Sinne Bacchanale, wo die blassen,
Betäubten Opfer in die Rosen sinken;
Und endlich, eures Sarges letzte Ehre,
Man d'rüber legt die Kränze der Hetäre."

Sie erhebt sich in diesem Gedichte zu der ganzen markigen Kraft des Ausdruckes, die in unserer Literatur selbst bei den Männern wenig Vergleichbares findet:

„Die Zeit hat jede Schranke aufgeschlossen,
An allen Wegen hauchen Napthablüthen,
Ein reizendscharfer Duft hat sich ergossen,
Und Jeder mag die eig'nen Sinne hüten,
Das Leben stürmt auf abgehetzten Rossen,
Die noch zusammenbrechend hau'n und wüthen.
Ich will den Griffel eurer Hand nicht rauben,
Singt, aber zitternd, wie vor'm Weih' die Tauben.

> Ja, treibt der Geist euch, laßt Standarten ragen!
> Ihr war't die Zeugen wildbewegter Zeiten.
> Was ihr erlebt, das läßt sich nicht erschlagen,
> Feldbind' und Helmzier mag ein Weib bereiten.
> Doch seht euch vor, wie hoch die Schwingen tragen,
> Stellt nicht das Ziel in ungemess'ne Weiten,
> Der kecke Falk ist überall zu finden,
> Doch einsam steigt der Aar aus Alpengründen."

Sie wendet sich gegen die Feinde des Herrscherthumes und der Aristokratie. „Glaubt ihr," ruft sie aus in keckem Humor:

> „Daß, weil zuweilen unter Zotten schlägt
> Ein Herz, wo große Elemente schlafen,
> Deshalb, wer eine feine Wolle trägt,
> Unfehlbar zählt zu den Merinoschafen?"

Ohne eine Anhängerin veralteter Sentimentalität zu sein, erklärt sie sich gegen die neue Zeit:

> „Wir wühlen in den Schätzen,
> Wir schmettern in den Kampf,
> Windsbräuten gleich, versetzen
> Uns Geistesflug und Dampf.
>
> Mit uns'res Spottes Gerten
> Zerhau'n wir, was nicht Stahl,
> Und wie Morgana's Gärten,
> Zerrinnt das Ideal.
>
> Was wir daheimgelassen,
> Das wird uns arm und klein,
> Was Fremdes wir erfassen,
> Wird in der Hand zu Stein."

Ebenso fulminant spricht sie sich gegen die neue Kinderzucht, die Weisheit der Schulen und die Weltverbesserer aus. Bedeutender als diese Tendenzgedichte sind die „Haidebilder", westphälische Landschaftsgemälde von einer durchaus charakteristischen Färbung, die in unserer Literatur einzig dastehen. Die Dichterin ist darin ein westphälischer Freiligrath, nur daß das Exotische und Fremdartige in Wort, Bild und Reim, was diesen Dichter auszeichnet, hier durch eigenthümlich provinzielle Wendungen und kühngewählte naturwissenschaftliche Bezeichnungen,

die bis in das Speciellste herabgehen, ersetzt wird. Die Dichterin giebt an einzelnen Stellen sogar botanische Erläuterungen, und die Thierwelt wird bis auf ihre kleinsten Glieder herab, von der Libelle bis zur Wasserspinne, die den Tanz über dem Teiche führt, geschildert. Die Karpfenmutter mit ihrer Brut, die Todtenkäfer, die Schröter und Wespen, die Phalänen, die trägen Motten, der Krötenchor — alle diese Bewohner der einsamen Haide finden eine Zuflucht in den Rhythmen der Dichterin, ja, die Krähen werden uns in einer sehr lebendigen dramatischen Scene vorgeführt. Die alte Krähenfrau,

„Die sich im Sande reckt,
Das Bein lang ausgeschossen,
Ihr eines Aug' gefleckt,
Das and're ist geschlossen,"

giebt einige Abschnitte aus ihrer Autobiographie, erzählt einige Capitel aus ihren Memoiren mit aller Grazie einer Roland und Staël. Ueber allen diesen Gedichten ruht der einsam brütende, melancholische Geist der Haide, in welcher das kleine, dumpfe Stillleben doppelten Reiz und Werth erhält. In der „Vogelhütte", im „Hünengrab", in der „Mergelgrube", überall in diesen menschlichen Fußstapfen der Haide ruht die Verfasserin aus, um uns neue Perspectiven in die weitgestreckte Oede zu gönnen, und überrascht durch eine Fülle von Anschauungen, die nicht blos von schärfster Auffassungsgabe, sondern auch von wärmster Versenkung in das Kleinleben der Natur Zeugniß ablegen. Sie begleitet den wandelnden Knaben auf dem angstvollen Gange durch das Moor, das so, in der bestimmten Situation, alle seine Schrecken offenbart:

„O schaurig ist's, über's Moor zu geh'n,
Wenn es wimmelt im Haiderauche,
Sich wie Phantome die Dünste dreh'n
Und die Ranke häkelt am Strauche,
Unter jedem Tritte ein Quellchen springt,
Wenn aus der Spalte es zischt und singt,
O schaurig ist's, über's Moor zu geh'n,
Wenn das Röhricht knistert im Hauche."

Doch wo sie das Erwachen der Haide besingt, wenn des Tages Herold, die Lerche, sein Gefieder schüttelt und schlummertrunken aus Purpur-

decken die Sonne ihr Haupt hebt, wenn die Lerche die Ankunft der Fürstin verkündet, die schlaftrunkenen Kämmerer, die Blumen, an ihr Amt erinnert und die Musikanten der Haide mahnt, ihr Saitenspiel ertönen zu lassen — da erinnert die Dichterin durch Reichthum und Fülle der Bilder, durch die ganze Belebung und seelenvolle Verzauberung der Natur an einen Dichter, dessen freier geistiger Schwung ihrer Richtung sonst feindlich gegenübersteht — an Anastasius Grün. Dieselbe Kraft der Darstellung, wie in den „Haidebildern", zeigt die Dichterin auch in den „Balladen", in denen sie eine nicht unbedeutende Gabe poetischer Erfindung mit der Hinneigung zum Düsteren, Grellen, ja Frappanten an den Tag legt. Wir erinnern nur an den „Geierpfiff" und besonders an „die Vergeltung". Doch daß ihr alle weicheren Tinten fehlen, daß sie nur das Schroffe, Düstere, phantastisch-Absonderliche liebt, das macht ihre größeren poetischen Erzählungen, wie z. B. den „**spiritus familiaris** des Roßtäuschers", wenig anmuthend, wie überhaupt ihre vollkommen isolirte und dem das Jahrhundert beseelenden Geiste feindliche Stellung die Wirkung ihres großen Talentes beeinträchtigt.

Betty Paoli dagegen ist durchweg weiblich im Denken und Empfinden und höchst correct und harmonisch in ihren Versen. Ihre Schriften sind: „Gedichte" (1841), „Nach dem Gewitter" (1843), „Romancero" (1845), „Neue Gedichte" (1850). Die Lyrik der Empfindung, welche von Annette von Droste-Hülshoff verschmäht wird oder nur selten bei dieser markigen Dichterin zu Worte kommt, spricht sich hier mit aller Beredtsamkeit in künstlerisch vollendetem Ausdrucke aus. Stille Wehmuth, der Schmerz einer unglücklichen Liebe und eine Resignation voll Seelenadel sind der Grundzug ihrer Poesieen, welche durch die Wahrheit und Tiefe ergreifen, mit denen das unmittelbar Erlebte dichterisch festgehalten wird. Es ist freilich keine Poesie der Rosen, es sind keine Mai- und Juniuslieder; es ist eine Poesie der „Astern", wie die Dichterin selbst in: „Nach dem Gewitter" ihre Liebeslyrik tauft, und die wehmüthige Färbung des Herbstes umgiebt sie mit allem elegischen Reize. Wenn Amor indeß auch hier keine glühenden Pfeile schleudert, sondern mit leerem Köcher dasteht, so gewährt dies dennoch keinen tristen Anblick, weil, wie es im „Faust" heißt, „die ewigen Melodieen sich ihm durch die Glieder bewegen". In der That gehört diese erotische Nach-

flora zu den anmuthigsten Blüthen deutscher Liebespoesie, indem Klarheit, Adel und Melodie der Form sie über den üblichen erotischen Trödel erheben. Auch im „Romancero" findet sich südlich glühende Poesie, wie z. B. das aus den Tiefen der Seele herausgedichtete „stabat mater"; aber die Gestaltungskraft der Dichterin ist nicht groß; sie taucht alle Begebenheiten in das Element der Stimmung, die sie beherrscht.

Ohne ein bestimmtes Gepräge in ihren lyrischen Dichtungen treten zwei Romanschriftstellerinnen auf, denen wir später wieder begegnen werden: Ida Gräfin Hahn-Hahn, die in den „Venetianischen Nächten" (1836) italienische Reisepoesie in gereimter Novellistik, in wohltönenden, aber wenig sagenden Versen verwerthete und später in: „Unserer lieben Frau" (1851), nachdem sie von Babylon nach Jerusalem gewandelt, im Style Zacharias Werner's und Friedrich's von Schlegel die Gnadenmutter nach ihren verschiedenen kirchlichen Heilsämtern feierte, mit geistlichem Meß- und Oratorienpompe der Diction und ohne alle Reminiscenzen an Faustinen's ketzerische Vergangenheit — und Ida von Düringsfeld, die in den „Gedichten von Thekla" (1835) ebenfalls recht wohllautend und nichtssagend begann, später in den Liedern: „Für Dich" (1851) schon mehr den musikalischen Tonfall der Verse mit inniger Empfindung zu beseelen wußte und in: „Böhmische Rosen" (1851) czechische Volkslieder mit Glück in deutscher Sprache wiedergab. Ihre Märchendichtung: „Amimone" (1853) enthält einen ansprechenden Grundgedanken, viele Schönheiten von zarter, sinniger Art und selbst einen kräftigen, Shakespeare'schen Humor; aber ihre „Geister" haben ein etwas befremdendes Benehmen und höchst bizarre Namen, so daß man sich für ihr Treiben nur mit Anstrengung interessiren kann, und die oft barocken Wendungen und Constructionen machen auf Gemüther, die in allen Regeln der deutschen Syntax aufgewachsen sind, einen unheimlichen Eindruck.

Von älteren Dichterinnen erwähnen wir noch die unglückliche Louise Brachmann (1777—1822), denkwürdig durch ihre auffallenden Schwärmereien und Selbstmordsversuche, in ihren Gedichten lebendig und melodisch, die Schlesierin Agnes Franz (1794—1843), deren „Gedichte" (1826) und „Parabeln" (1829) sich nicht über die üblichen Geleise religiöser und sittlicher Erbauungspoesie hinausbewegen, und die später für

zahlreiche „Jugendschriften" das ihrem Talente entsprechende Publicum fand, die Deutschrussin Elisabeth Kulmann von leichtem, improvisatorischem Talente und Vorliebe für epische Stoffe u. A. Anspruchslos und anmuthig sind die poetischen Gaben Rosa Maria's, der Schwester Varnhagen's, deren „Nachlaß" (1841) ihr Gatte Assing veröffentlichte, und deren vielseitig gebildete und anregende Persönlichkeit von jüngeren Autoren in freundlichen Lebensbildern gefeiert wurde. Louise von Plönnies aus Hanau (geb. 1803) zeigt in den „Gedichten" (1844) ein ansprechendes descriptives Talent, das über die Form mit großer Sicherheit gebietet, wie dies besonders in ihren Sonettenkränzen: „Abälard und Heloise" und „Oscar und Gianetta" hervortritt. Die magische Beleuchtung der Natur gelingt ihr vortrefflich, mag sie nun die Nordsee schildern oder das Panorama der Alpenwelt vor uns ausbreiten. Man merkt es ihren phantasievollen Dichtungen an, daß sie sich in der Schule der britischen Poesie gebildet, deren ernste und würdige Haltung, frei von aller krankhaften Sentimentalität, sich in ihnen wiederspiegelt. Zahlreichen Aneignungsversuchen der englischen Lyrik folgte neuerdings ihre Neudichtung der niederländischen Sage: „Mariken von Nymwegen" (1853). Melodischen Aeolsharfen- und Glas-Harmonikaklang fand Ludwig Tieck in den von ihm herausgegebenen „Liedern" von Dilia Helena (1848), die in der That recht zart hingehaucht und den Componisten willkommen sind. Die Verfasserin dichtet hin und wieder, wie ein lyrisches „Käthchen von Heilbronn", mit einer Uebertreibung der mädchenhaften Hingebung, welche ihrem Ritter Strahl ein höchst glückliches Leben bereiten muß. An einem einzigen freundlichen Worte, einem einzigen Gruße täglich will sie sich genügen lassen; sie will ihm die Hand küssen und den Boden, den sein Fuß betritt; sie will seinen Wunsch erfüllen, noch eh' ihn ein Wort geboten hat:

„O nimm mich an als deine Magd
Und dulde mich in deiner Nähe!"

In der That, eine besser qualificirte Heirathscandidatin als das Mädchen, das „diesen Wunsch" und dies Geständniß ablegt, hat nie in Versen und Prosa existirt! Hier erwähnen wir noch die lebendig auffassende Touristin Emma von Niendorf (Frau von Suckow), welche den Norden und Süden Deutschlands und neuerdings auch Paris mit literari-

schen Intentionen bereist und Gegenden und Menschen in oft treffender, sinniger, aber auch hastiger Weise abspiegelt, rasch zufahrend in Styl und Urtheil, aber von liebenswürdiger Wärme in ihren halb modernen, halb mystischen Ueberzeugungen, für die Biographieen Lenau's, Justinus Kerner's, Schubert's u. A. durch scharfe Beobachtungen eine ergiebige Quelle; Adelheid von Stolterfoth, in ihren „rheinischen Liedern und Sagen" anmuthend, wenn auch oft mit der metrischen Form überworfen; Auguste Bernhard, einfach und klar in Empfindung und Ausdruck; Henriette Ottenheimer und Andere, welche bereits den Uebergang in die anonyme Lyrik der Frauenzeitungen und der auf eigene Kosten gedruckten und in Freiexemplaren verbreiteten „Sammlungen" bezeichnen.

Siebenter Abschnitt.

Epische Anläufe:

Ludwig Bechstein. — Adolf Böttger. — Otto Roquette. — Carl Simrock. — Gottfried Kinkel. — Wolfgang Müller. — Oscar von Redwitz. — Christian Friedr. Scherenberg. — Theodor Fontane. — Otto Gruppe. — Adolf Glasbrenner.

Seit der Prälat Ladislav Pyrker mit seinen Versuchen, das langathmige Hexameter-Epos und seine Göttermaschinerie wieder in die deutsche Literatur einzuführen, gescheitert ist; seit die fortschreitende literarhistorische und ästhetische Bildung das Wesen der alten Volksepopöe in seinen concreten Voraussetzungen begriffen, als einer bestimmten Epoche nationaler Entwickelung angehörig: seitdem ist die epische Dichtung überhaupt in Mißcredit gekommen, und man hat nicht blos jene überlieferte, sondern jede streng epische Form aufgegeben. Man hat auf der einen Seite behauptet, das Epos der Neuzeit sei der Roman; auf der anderen hat man das Epische und Lyrische zu verflechten gesucht oder vielmehr nur mit der leichten epischen Balladen- und Romanzenfärbung lyrische Dichtungen überhaucht. Das Eine ist gewiß so einseitig, wie das Andere, und eine künstlerisch strebende Zeit wird die Sonderung der Formen und Gattungen, die Grundbedingung der Kunst, wieder in's Werk setzen. Schon Schiller nannte den Romanschreiber nur den Halbbruder des Dichters, und wenn wir auch große dichterische Talente

haben, welche in Romanen dichten, so folgt daraus keineswegs, daß der Roman das Epos ersetzen könne; ebensowenig wie aus der leicht erlernbaren Kunstfertigkeit, Metrum und Reim zu bewältigen, die Gleichgiltigkeit der metrischen Form folgt. Der echte Dichter wird durch Metrum und Reim gehoben und geadelt, und abgesehen davon, daß die geschlossene Form auf Maß und Gliederung überhaupt hindrängt, erhält die Dichtung durch den Vers das eigentlich Bleibende, Denkwürdige, Monumentale; sie prägt sich dem Gedächtnisse der Nation ein, und nicht umsonst bringen die Grammatiker ihre Regeln und Ausnahmen in Verse. Im Gedächtnisse der Nation zu leben — das ist der hohe Zweck, das alte Recht der Dichtung; das erst ist ihr wahres Leben. So lebten selbst Klopstock's schwerwuchtige Hexameter und Odenstrophen; so leben noch heute Schiller's und Goethe's Verse, feststehende Elemente der Bildung und des geistigen Schmuckes. Geistvolle, jungdeutsche Schriftsteller führten eine Zeitlang einen Vernichtungskrieg mit dem Verse; sie wollten Alles in Prosa auflösen: in eine geschmeidige, rhythmisch gährende, poetisch glänzende Prosa; sie gaben dem Verse Abschwächung des geistigen Gehaltes und der originalen Kraft Schuld; sie erklärten ihn für eine künstlerische Nothwehr dichtender Mittelmäßigkeiten. Gewiß mit Unrecht; denn wenn es auch Epochen der Mattheit und Verwässerung giebt, in denen der Fall der Verse ein traditionelles Gepräge erhält, so wird der Genius und schon das Talent stets Kraft und Originalität am schlagendsten in der Art und Weise ausdrücken, wie sie mit ihrer geistigen Eigenthümlichkeit den Vers durchdringen. Wer nur Rückert und Schefer, Grün und Lenau, Herwegh und Freiligrath, Platen und Heine vergleicht, der empfindet gewiß gleich den durchgreifenden Unterschied der Talente schon im Versgepräge; denn wie der Gang den Menschen charakterisirt, so charakterisirt der Vers den Dichter. Doch auch in vielen anderen Beziehungen kann der Roman das Epos nicht ersetzen; ebensowenig freilich, wie das Umgekehrte Statt findet. Der Kreis ihrer Stoffe ist ein verschiedener. Was sich für den Roman eignet, eignet sich nicht für das Epos; ein großartiger, echt nationaler Stoff, der würdigste Fund eines epischen Dichters, würde sich in keiner Romanform angemessen behandeln lassen. Wenn auch der neue epische Dichter vom Romanschreiber lernen wird, nicht in die altberühmte epische Langeweile zu ver-

fallen, so wird er doch nie in Spannung und Verwickelung ihm in jene Geheimnisse des prickelnden Reizes und des echauffirten Effectes folgen, die nur in eine Aesthetik für Leihbibliotheken gehören. Doch auch das vorwiegend lyrische, fragmentarische Epos, das von so zahlreichen Talenten gepflegt wird, genügt nicht der strengeren epischen Form. Ihm fehlen die Ruhe, die Würde, die Ganzheit, die plastische Herausmeißelung der Charaktere und Situationen, die großen Züge eines umfassenden Culturgemäldes — nothwendige Elemente jeder wahrhaft epischen Dichtung, durch welche sie sich von der Ballade und poetischen Erzählung unterscheidet. Die reine Herausbildung epischer Dichtung ist deshalb ein berechtigtes Streben der Zeit, obwohl die bedeutenderen Talente bisher auf diesem Gebiete das Uebergewicht der Lyrik nicht verleugnen konnten. So Anastasius Grün im „letzten Ritter", Lenau in den „Albigensern" und im „Savonarola", Beck im „Jankó", Meißner im „Zizka", Eichendorff im „Julian", Bodenstedt in der „Ada" u. A. Die Dichter aber, die das alte Epos pflegten, hatten nicht die Bedeutung, ihm eine neue Form aufzuprägen, und konnten nur dazu beitragen, den Ruf der Trivialität und Langweiligkeit, in den das Epos gerathen war, nach ihren Kräften zu stützen. Diese Kräfte reichten nun freilich nicht weit; denn die versificirte Langeweile fand eben kein Publicum. Man würde sich aber irren, wenn man das Vorhandensein eines solchen Maculaturepos leugnen wollte. Im Sande des deutschen Buchhandels sickert manches Wässerchen, das niemals zum Bache wird, niemals einen Spiegel und eine Strömung gewinnt. Ja, hin und wieder sind von diesen kühn zugreifenden, aber verborgenen Homer's, Dante's und Tasso's treffliche Stoffe gewählt worden. Wir rechnen dazu gerade nicht die neuen Messiaden und Evangelienharmonieen: „den Heiland" in zwölf Gesängen, „Christus der Ueberwinder" in fünf Gesängen, „den Sieg des Kreuzes", „Paulus", auch nicht die langathmige Legendenepik, welche besonders durch „die heilige Elisabeth von Ungarn" von Katharina Dietz, einer Dichtung von nicht weniger als neunundzwanzig Gesängen, vertreten wird; aber Stoffe, wie ein „Gustav Adolph", ein „Friedrich der Große", ein „Napoleon", ein „Columbus", selbst ein „Mazeppa" und „Ulrich Zwingli", welcher Letztere mit der heiligen Elisabeth von Ungarn das Märtyrerloos theilt, in neunundzwanzig

Gesängen gefeiert zu werden, haben doch offenbar episches Vollgewicht und verdienten, nicht Versmacher, sondern Dichter zu begeistern.

Die lyrisch=epische Dichtung steht gegenwärtig in vollster Blüthe; alle Richtungen der Zeit, von der süßesten und nichtigsten Märchenpoesie der sprechenden und spazierengehenden Blumen bis zur fanatischen Missionspredigt in Versen und den Soldatengedichten mit Schnurrbart und Schwadronshieben, haben sich in dieser Zwitterform abgelagert. Mittelalter und Neuzeit, alle Provinzen und Gegenden, nicht blos Schwaben und Oesterreich, sondern auch der Rhein und die Mark finden sich vertreten in Bezug auf ihre epischen Schätze, und die Dichter lassen sich ohne Mühe nach den Gegenden gruppiren.

Eine selbstständige Stellung behauptet der Thüringer Ludwig Bechstein (geb. 1801), der sich, wie Adolf Bube, um den Sagenschatz des Thüringer Landes große Verdienste erworben hat und als Novellist und Erzähler theils auf dem Boden der Geschichte und der Sage, theils aus dem modernen Leben heraus, doch mit durchgängiger Anlehnung an das Volksthümliche und Realistische, der Unterhaltungslectüre viel Willkommenes geboten hat. Die wissenschaftliche Forschung in altem Leben und alter Dichtung, in alten Märchen und Sagen, die er durch Begründung antiquarischer Vereine und Zeitschriften bewährte, giebt auch seiner poetischen Productivität einen Mittelpunkt, obwohl es ihr im Ganzen an einer ausgeprägten Physiognomie fehlt. Das Einfache, Faßliche, die behagliche Mitte im Denken und Empfinden wiegt bei ihm vor. Ebenso einfach ist die Form, ohne alles Gewagte und Kühne im Ausdrucke, leicht fließend und leicht verständlich; aber auch ohne Erhebung und Schwung. Seine Phantasie, bereichert durch die Zuflüsse der alten Sagenwelt, ist nicht ohne Erfindung und gebietet über eine Menge von Anschauungen; aber seine Art und Weise, sie aneinander zu reihen, ist locker, äußerlich, arabeskenhaft. Ein Bildchen wird neben das andere gehängt; man wandert wie durch eine Gallerie, und fällt auch von außen klares und gutes Licht auf die Bilder, so fehlt doch ihnen selbst die höhere geistige Magie der Beleuchtung. Von Bechstein's Werken gehören hierher: „Die Haimonskinder" (1830), „der Todtentanz" (1831), „Gedichte" (1836) und „Faustus" (1833). Keine philosophische Nöthigung, kein Denkertrieb, von Problemen angereizt, hat den Dichter zu

diesen Stoffen des Gedankens hingeführt, sondern die alte Volkssage ihn einfach auf dies Gebiet begleitet. „Der Todtentanz“ ist eine poetische Illustration der Bilder Holbein's, eine sinnige Deutung, welche die einzelnen Situationen klar und schlagend erfaßt, eine Feier des düster waltenden Verhängnisses, welches in der Regel als eine rächende Macht erscheint und dabei schonungslos gerade die Gewaltigen der Kirche und des Staates erfaßt. Diese Bedeutung des Todes, als einer rasch treffenden Waffe der schlagfertigen Nemesis, herrscht schon im Holbein'schen „Todtentanz“ über das Elegische vor, das bei dem Abstreifen schuld- und harmloser Blüthen ergreifend wirkt. Die dichterische Sprache bewegt sich in althergebrachten Geleisen, ohne einen unnöthigen Staub von Bildern aufzuwühlen oder den einfachen Gedankengang und eine oft triviale Moral durch tiefe, kühne Wendungen zu unterbrechen. Am schwunghaftesten erscheint uns der Triumphgesang der „Todesengel“:

„Rauschet, feiernde Gesänge,
Dröhnet Donnerharfenklänge,
Aufwärts aus der Grabesenge.

Was auf Erden auch bestehe,
Sinkt und bricht im bangen Wehe,
Rufen wir ihm zu: Vergehe!

Wie der Erste uns verfallen,
Fiel mit ihm das Loos von Allen,
Die das Leben noch durchwallen.

Keinen werden wir verschonen,
Nicht in Hütten, nicht auf Thronen,
Waffen schirmen nicht und Kronen.

Schwacher Menschheit stolze Träume,
Ihrer Hoffnung Blüthenbäume,
Modert unser Hauch im Keime!

Jeder Hader wird geschlichtet,
Jede Sünde wird gerichtet,
Jedes Leben wird vernichtet.

Ob auch Mancher kräftig strebe,
Ob er hundert Jahre lebe,
Endlich saftlos sinkt die Rebe!

Sei's die Blüthe, sei's die Traube,
Nie gesättigt von dem Raube,
Sammeln wir den Staub zum Staube!

Bis das Leben all' erkaltet,
Bis der Erdball selbst veraltet,
Und die Urnacht wieder waltet."

Im „Faustus", einer jener neuen poetischen Nachdichtungen der alten Sage, welche das Ungenügende der Goethe'schen Behandlung dieses Stoffes hervorgerufen, würden wir zwar vergebens nach einer auf majestätischen Gedankenschwingen hochstrebenden Poesie suchen, oder nach jener Fülle beißender Sarkasmen und dämonischer Ironie, welche uns einmal mit der Gestalt des Mephistopheles nothwendig verknüpft erscheinen. Doch wenn wir uns auch nicht in jener hohen Region des Genius befinden, so ist hier dafür keine Spur von jener vornehmen Geheimthuerei, allegorischen Räthselspinnerei, kunsthistorischen Symbolik, von jener ungenießbaren Mythenvermischung, durch welche Goethe, besonders im zweiten Theile, die „Faustsage" verfälscht hat. Der nüchterne Verstand unseres Poeten geht einen geraden Weg. Faust tritt hier mehr als der volksthümliche Magier auf; eine Fülle von Zügen und Situationen aus der Volkssage, wie z. B. der Zaubermord, zeigt uns in pikanter Weise den Realismus der Magie und giebt anschauliche drastische Bilder. Helena erscheint hier gar nicht als Repräsentantin der Antike; aber menschlicher, einfacher, eine Fürstentochter voll Liebe, kein Zaubertrugbild, das Faustus verstößt. Daß die Hölle ganz ehrlich ihre Rechte geltend macht und zuletzt ohne das barocke Gelüst, durch das bei Goethe der Teufel verspielt, ohne ein seraphisches Concert von Gnadenarien, die Poesie den Gefallenen in ihr Heimathland entführt: das ist eine vernünftige und ansprechende Schlußwendung einer Dichtung, die ohne alle mystische Verhüllungen und gelehrte Prätensionen den Kern der alten Sage einfach herausschält.

Ebenso isolirt, wie Bechstein, steht in unserer Literatur ein jüngerer Dichter, Adolf Böttger aus Leipzig (geb. 1815), der talentvolle Uebersetzer Byron's, Pope's, Milton's und Ossian's, von denen besonders Byron auf die Richtung seines Talentes großen Einfluß ausübte. In der That würde Böttger in England und Frankreich bei weitem

größere Anerkennung für seine poetischen Werke gefunden haben, als in Deutschland, das überhaupt mit solcher Anerkennung geizt und von seinen Poeten Schwerwiegendes in Bezug auf Gedankenfracht, Originelles und eine scharf ausgeprägte geistige Richtung verlangt — Anforderungen, denen das außerordentlich formgewandte, gefällige Talent Böttger's, trotz lebendiger Phantasie und dichterischer Unmittelbarkeit des Empfängnisses und der Production, nicht zu entsprechen vermag. Böttger's isolirte Stellung verhinderte ihn überhaupt, im Anschlusse an Andere, Hand in Hand mit Vertretern einer Richtung, gleichsam mit jenem beliebten Rattenkönige des Renommées in's Pantheon zu gelangen, denn was der Deutsche nicht gruppiren kann, das ist für ihn verloren.

Böttger's Werke sind: „Gedichte" (1846), „Johannislieder" (1847), „Auf der Wartburg" (1847), „ein Frühlingsmärchen" (1849), Till Eulenspiegel" (1850), „die Pilgerfahrt der Blumengeister" (1851), „Düstere Sterne" (1852), „Habana" (1853). Es läßt sich nicht leicht eine ansprechendere Lectüre denken, als die der meisten Böttger'schen Dichtungen. Es ist ein Lesen ohne Hindernisse; Bilder, Empfindungen, Gedanken sind glatt und glänzend polirt; nirgends eine Unebenheit, ein Auswuchs, eine Geschmacklosigkeit. Das allzu Süßliche ist ebenso vermieden, wie das Ueberkräftige, wie jede Unnatur in den Situationen, Begebenheiten, Gefühlen, wie alles Nebelhafte in den Gedanken. Dennoch hält man den Lorberkranz zaudernd in der Hand! Es ist, als ob die Lieblinge der Kamönen ungezogen sein müßten, und in der That waren nicht blos Aristophanes und Heine, sondern auch Schiller und Goethe ungezogen. Gährender Most, überschäumende Kraft aus geistigen Tiefen heraus mag später Maß und Schranke finden; aber man fühlt die ursprüngliche Eigenheit der Weltanschauung und die Energie des Denkens auch noch in der geläuterten Form. Geistige Bedeutung allein schafft große Dichter und unterscheidet die Schiller's und Goethe's von den Mathisson's und Hölty's. Bei Böttger sieht man, wie er die Stoffe ohne innere Nöthigung, oft auf äußerlichste Veranlassung ergreift; er wird jeden Stoff geschickt anfassen und mit glänzenden Funken des Talentes flüchtig beleuchten; doch es fehlt ihm die nachhaltige Gluth der Begeisterung. Er entwickelt oft einen charmanten, anmuthigen Humor; aber er ist nur neckisch spielend, nur darüber hingehaucht,

nur Goldschaum auf Aepfeln und Nüssen und nicht die Goldmine eines Shakespeare und Jean Paul. Böttger's Erotik ist anmuthig; aber es fehlt ihr das unsagbare Etwas, das Geibel's Liebesgedichte auszeichnet: die innerste Wärme der Empfindung, die Wurzeln, die in die Tiefe gehen. Ueberhaupt ist Böttger's Talent vorwiegend descriptiv; die poetische Schilderung und Erzählung ist sein Genre, bald mit Hinneigung zum Heroischen und Abenteuerlichen, bald mit Vorliebe für das märchenhaft Phantastische. Von den ersten, an Byron's Art und Weise anklingenden Dichtungen möchten wir der „Habana" den Vorzug geben. Die Schilderung des erotischen Lebens ist blühend und reich; die Situationen sind zwar mehr novellistisch erfaßt, als plastisch gestaltet, aber doch klar gezeichnet und spannend, und besonders gegen den Schluß hin erhebt sich die Sprache zu einem mächtigen Schwunge, welcher großen culturhistorischen Perspectiven gerecht wird. Auch in den „düsteren Sternen", im „Pausanias" finden sich einzelne Schilderungen von Glanz und Schwung; aber oft auch jene erkaltende Glätte, welche Nichts ausprägt und Nichts einprägt. Die zweite Gattung Böttger'scher Gedichte lehnt sich an die Poesie der Königin Mab und des Sommernachtstraumes und an Grandville's gezeichnete Blumen-Maskeraden an; es ist die Beseelung der Natur, aber nicht durch die im Großen waltende Weltseele, sondern durch phantastische Geisterchen; es ist der Diminutiv-Pantheismus, die Nipptisch-Mythologie, welche zuletzt in eine Art poetischer Potichomanie ausartet, die auch auf die hohlsten Töpfe ihre Blumen klebt. „Das Frühlingsmärchen" Böttger's verdient von diesen Dichtungen, die zum Theile als bestellte Illustrationen zu buchhändlerischen Prachtwerken floriren, wohl den Vorzug, indem es eine politische Tendenz humoristisch in das schalkhafte Treiben der Naturgeisterchen hineinverwebt. „Die Rebellion der Geisterschaar" wird uns in anmuthig fließenden und hüpfenden Versen, die ein reichhaltiges humoristisches Taufregister der Gnomen und Elfen enthalten, geschildert. So lieblich die Naturmalereien sind, so reizend die duftige Liebe von Hiazint und Liliade gemalt ist, so liegt der Schwerpunkt dieser Dichtung doch ausnahmsweise auf ihrem Grundgedanken, der mit einer bei Böttger seltenen Kraft und Klarheit hervortritt. Es ist ein Tendenzmärchen, welches ein Regiment der Harmonie und Liebe feiert, dessen Vertreter der Elfenkönig Oberon ist.

Er überläßt die empörten Geisterschaaren selbst ihrer anarchischen Zügellosigkeit, in welcher sie ein Reich von Glück und Freiheit aufgeben. Er schildert ihnen das Loos der Sterblichen:

„Wenn Fürst und Volk sich wechselweise
Bekämpft in angestammtem Haß,
Freiheit und Joch in stetem Kreise
Abwechseln sonder Unterlaß:
So ist dies nur der Staubgebornen
Uraltes, schwer verhängtes Loos,
Und die Verdammten, wie Erkornen
Macht nur der Tod erst fessellos.
Jahrhundert rollt sich zu Jahrhundert
In ewig gleicher Ebb' und Fluth:
Verflucht wird, was man erst bewundert,
Gesegnet, was vermodert ruht."

Nachdem die Nixen und Gnomen einen argen Wasser- und Feuerspectakel entfaltet, in welchem das duftige Liebespaar untergeht, kehren sie unter Oberon's Scepter zurück; der Regenbogen des Friedens wölbt sich wieder:

„Im Echo verhallen die Donner sacht,
Wenn von Gipfel zu Gipfel sie gleiten,
Als murmelte leis im Traum die Natur
Von trüben, vergangenen Zeiten!"

An „das Frühlingsmärchen" und „die Pilgerfahrt der Blumen" von Böttger lehnt sich eine umfangreiche Toilettenpoesie an, die Gutzkow mit dem bezeichnenden Namen Lovely-Poesie getauft. „Das Frühlingsmärchen" verdient durch die Vollendung der Form und den geistigen Faden, der hindurchgeht, wohl den Preis von Allen; denn die Kunst, in jede Blume ein Menschengesicht hineinzuschauen, den Dialekt der Vögel zu studiren, die verschiedenen Elfen, Gnomen und Nixen in Schlachtordnung zu stellen und menschliche Erlebnisse in diese Welt duftiger Gebilde hinüberzuverpflanzen, eine leicht zu handhabende Kunst, drohte allgemein verbreitet und jedem ernsten poetischen Streben gefährlich zu werden. Besonders in einer so wenig blumenreichen Gegend, wie die Mark, in welche bereits die Romantiker ihre schwebenden Phantasiegärten hinge-

zaubert, ergriff die Poeten ein wahrer Taumel dieses Naturcultus, dieses niedlichen Blumengötzendienstes, dieser keuschen Metamorphosenpoesie, welche die sinnlichen Greuel Ovid's vermied und die ars amandi in's Aetherische übersetzte. Man hätte glauben sollen, alle diese Poeten seien selbst nur verwandelte Blumen, welche Alexander Duncker in seine buchhändlerische Vase gesetzt. Freilich blieb bei'm Publicum das Gefühl nicht aus, das Freiligrath so meisterhaft in „der Blumen Rache" geschildert; es wurde betäubt vom narkotischen Dufte dieser Flora, deren organische Basen als leichtbeschwingte Seelchen in diesen Versen umherflatterten. So wenig sich ein märkischer Kiefernwald zu erzählen hat, es müßten denn alte Geschichten von den Quitzow's und Lützow's sein, so dichtete doch Gustav Edler Gans zu Putlitz aus Retzien in der Priegnitz (geb. 1821) hier sein vielgelesenes, an sinniger Naturpoesie reiches Büchelchen: „Was sich der Wald erzählt" (1850), und das Publicum der Salons lauschte mit freundlichster Aufmerksamkeit auf diese zwitschernden Naturgeheimnisse. Dennoch erinnerte diese Poesie an die Vögel im Bauer: sie pickte aus der Hand, aber es fehlte ihr der Flügelschlag und Liederschmelz der ambrosischen Freiheit. Fouqué's reizende „Undine", der allerdings die Seele fehlte, während diese Duodezblumisten fast zuviel Seele consumirten, fand zahlreiche Nachtreterinnen. Der Literarhistoriker kann über diese Blumen-, Elfen- und Nixenlyrik, über diese homöopathische Naturpoesie nur flüchtig hinweggehen; denn diese Gedichte sehen sich alle so ähnlich, wie die Gesichter auf den Modekupfern. Was würd' es helfen, „die Pilgerfahrt der Rose", von Moritz Horn, „Prinzessin Ilse", „Immensee" von Theodor Storm, anmuthige Lyrik in Streckversen, die „Liande" von Julius Schanz, die „Luana" von Gustav zu Putlitz und zahlreiche Arabeskendichtungen anderer poetischer Putzmachermamsells näher zu prüfen, den sauberen Goldschnitt der Form, die Klarheit und den Fluß der Verse, die Lieblichkeit der Naturbilderchen zu loben? Aus „der bezauberten Rose" von Ernst Schulze und der Fouqué'schen „Undine" lassen sich mit einiger Phantasie und Versgewandtheit die allerniedlichsten Combinationen zurechtmachen, ein elfenbeinernes Elfen- und Nixenschachspielchen, dessen Figuren nur auf blumengewirkten Feldern hüpfen und laufen. Diese Lovely-Poesie mag eine Mode sein, wie die

Potichomanie — sie gehört zu den epidemischen Kinderkrankheiten und wird bei reinerer Luft verschwinden. Eine solche Manie isolirt, was als Episode berechtigt ist, und macht daraus ein Drama. Selbst wo diese märkischen Poeten, wie Niendorf in der „Hegeler Mühle" (1852), in der freilich kein Hegel'scher Weizen gemalen wird, die Botanik ihres engeren Vaterlandes näher berücksichtigten, da kam freilich mehr Mark, Kraft und Volksthümlichkeit in die Darstellung; aber auch diese idyllischen Balladen hatten keinen tieferen geistigen Kern.

Ein Geistesverwandter Adolf Böttger's ist Otto Roquette, nur daß dieser weit mehr für das sangbare Lied und seinen Goethe'schen Schmelz organisirt ist, während bei jenem die Gabe poetischer Erzählung und glänzender Schilderung vorwiegt. Auch sucht Roquette mehr eine kräftige patriotische Tendenz in den Vordergrund zu stellen. Otto Roquette hat seinen Namen durch „Waldmeisters Brautfahrt", ein „Rhein-, Wein- und Wandermärchen" (1851) zuerst in weiteren Kreisen bekannt gemacht. Ein lustiger Burschenton, lebendiger Jugendmuth und naive Weltanschauung zeichnen dies Märchen vortheilhaft aus. Es gehört zwar auch zur Nipptischpoesie der Natur, und ihre possirlichen Geisterchen sind die humoristischen Hauptacteurs, aber die Frische der Darstellung und Empfindung, der kecke, burschikose und doch nie plumpe Ton, die heitere Erfindung lassen es aus dem Kreise der süßlichen Lovely-Literatur heraustreten. Sein Thema ist die Feier eines heiteren Lebensgenusses, wie sie die lachende Natur der Rheinlandschaft, ihre Anmuth und Schönheit und der süße Rausch ihrer Weine in den Gemüthern hervorruft. Dem jugendlichen Dichter wird seine studentische Wanderung um so leichter, als er kein schweres Gedankenbündel mit sich herumträgt. In lustigen Bildern, kecken Sprüngen, in einer nicht immer klar geordneten Folge der Erzählung giebt das Märchen der phantastischen Freiheit, die sein gutes Recht ist, uneingeschränkten Spielraum. Hervorzuheben sind einzelne humoristische Arabesken, besonders aber die eingestreuten Lieder, welche eine frische unmittelbare Empfindung athmen und in der lieblichsten Form hingehaucht sind. Seitdem hat Otto Roquette zwei größere epische Dichtungen: „der Tag von Sanct-Jakob" (1852) und „Herr Heinrich" (1854) herausgegeben, in denen er einen ernsteren Anlauf nimmt und sein Talent, das zuerst nur mit dem vergänglichen

Reize der Jugendfrische auftrat, an größeren Stoffen versucht. Doch in beiden Dichtungen gelang es ihm nicht, das unverwischte Gepräge großartiger heroischer und nationaler Poesie und ihren erhebenden Ernst festzuhalten. In das Schlachtgemälde des Schweizer Heldenkampfes spielt eine trivial-novellistische Liebesgeschichte ohne den Schwung und Adel, durch welchen Schiller im Tell die Episode von Rudenz und Bertha zu geistiger Ebenbürtigkeit mit den großen Zügen des nationalen Freiheitskampfes erhob, mithinein; und in „Herr Heinrich" ist das phantastisch Sagenhafte mit dem trocken Historischen keineswegs zu künstlerischer Harmonie und Einheit vermählt. Die schwunghaften Schilderungen im „Tage von Sanct-Jakob", die reizenden lyrischen Blüthen von Goethe'schem Schmelze in „Herr Heinrich", sowie einzelne köstliche, phantasievolle Naturgemälde und schalkhaft neckische Genrebilder stehen isolirt in diesen Dichtungen, und was sie miteinander verknüpft, das ist ein chronikenhaft dürrer Erzählungsfaden, das sind hölzerne und nüchterne Verbindungsglieder gereimter Historie ohne allen poetischen Adel. Es fehlt bei Otto Roquette das würdevolle Gleichmaß epischer Dichtung, welche auch das minder Bedeutende, das nothwendig Verknüpfende und Erläuternde nicht fallen läßt, sondern auf einer dichterischen Höhe zu halten weiß. Er ist nur warm, wo die Stimmung und Empfindung ihn hinreißt, und deshalb mehr Lyriker, als Epiker. Seine „Gedichte" (1853) enthalten Lieder, die unmittelbar an Goethe erinnern, durch jenen unnachahmlichen graziösen Hauch des Gefühles, welcher die Strophen wie sanftgekräuselte Wellen in anmuthigster Weise bewegt. Von gleicher Jugendfrische, wie Roquette, ist ein noch jüngerer Dichter, Julius von Rodenberg, der, für das einfache Lied glücklich organisirt, in mehreren Dichtungen, besonders in „König Harald's Todtenfeier" (1852), auch seine Begabung für schwunghafte Schilderung an den Tag gelegt hat, und dessen weiterer Entwickelung man mit guten Hoffnungen entgegensehen darf.

Otto Roquette hatte in „Waldmeisters Brautfahrt" die Rheinlandschaft zum Mittelpunkte seiner idyllischen, humoristischen, lyrischen Arabesken gemacht. Der Vater Rhein wollte sich, nach der kurzen poetischen Mobilmachung durch Niclas Becker und der Gedankentaufe von Robert Prutz, nicht mehr zu politischer Lyrik hergeben, wenngleich

manches politische Revolutionsdrama an seinen Ufern abgespielt wurde; aber der majestätische, heiterfluthende Strom mit seinen Rebenhügeln hatte seit alter Zeit die Liedergabe in seinen Anwohnern befruchtet. Nicht blos die Poesie der heiteren Zecher, welche mit Begeisterung sang:

„Am Rhein, am Rhein, da wachsen uns're Reben",

auch der ernste Sinn geschichtlicher Betrachtung, angeregt durch die zahlreichen Burgtrümmer auf seinen felsigen Ufern und die ehrwürdigen Städte, deren Mauern er bespült, fand reiches Genüge in der alten Sagenwelt, die sich an ihn knüpft; und wenn es die Kinder der Neuzeit, das Haupt geschmückt mit den Reben des Dionysos, des befreienden Gottes, in heiterer Weltlust vergessen wollten, daß sich auch alte, ernste, prächtige Dome in seinen Fluthen spiegeln, so gemahnte sie daran ein Dichter der Rheinpfalz, der das katholische Mittelalter, nicht in heiliger, stiller Feier, sondern mit fanatischer Missionswuth heraufbeschwor. Von jenen volksthümlichen Sagendichtern des Rheinlandes erwähnen wir nur Carl Simrock, Gottfried Kinkel und Wolfgang Müller von Königswinter; doch auch der Heros des Ultramontanismus der Toilettentische, Oscar von Redwitz, muß wegen seiner großen Erfolge, die er als ein Herwegh des Katholicismus feierte, trotz der geringen Bedeutung seines Talentes, von der Literaturgeschichte berücksichtigt werden.

Carl Simrock aus Bonn (geb. 1802), der ausgezeichnete Uebersetzer des Nibelungenliedes, des Parzival und Titurel, der Gudrun und des Amelungenliedes, ein mit dem Geiste altdeutscher Poesie vertrauter Dichter von gründlicher germanistischer Gelehrsamkeit, debutirte seltsamer Weise als selbstständiger Poet mit einer Verherrlichung der französischen Julirevolution, welche seine Entlassung aus dem Staatsdienste zur Folge hatte. Das Gebiet der politischen Lyrik, das er mit jenen Gedichten: „Drei Tage und drei Farben" (1830) betreten, blieb später von ihm in den „Gedichten" (1844), die manche treffliche und kräftige Ballade enthalten, unangebaut. Indeß hat sich sein Talent am glänzendsten in der Reproduction altdeutscher Dichtungen bewährt, und wenn auch sein Hauptwerk: „Wieland der Schmidt" (1835) mehr eine selbstständige Dichtung ist, durchdrungen vom kräftigen, nicht tändelnden Geiste des Mittelalters, so ist sie doch nur eine fremde Ausführung der alten epischen Sage des Amelungenliedes. Doch das Harte und

Naturwüchsige der alten Sage, so plastisch die Ausführung Simrock's und so glücklich und gesund der oft durchbrechende Humor, so meisterhaft die Beherrschung der altdeutschen Nibelungenstrophe ist, deren Berechtigung für das größere deutsche Epos schwerlich bezweifelt werden dürfte, stieß das moderne Publicum zurück, das sich für die alten Recken nur begeistert, wenn sie als süßliche Chevaliers der Nipptischromantik erscheinen oder in gewaltsamer Weise aus irgend welchen Heilsrücksichten heraufbeschworen werden, um die Tendenzen der „Umkehr" zu predigen und zu verkörpern. Seine Sammlung der „Rheinsagen aus dem Munde des Volkes" (1850), seine Herausgabe der „deutschen Volksbücher" (1839—54) zeugen von einem bewußten, einheitsvollen Wirken, das feste Ziele verfolgt, nach edler Volksthümlichkeit strebt und die Wissenschaft und das nationale Leben in förderlicher Weise zu vermitteln sucht. Eine einzelne niederrheinische Sage, die bereits mehrfach die Dichter angeregt hatte und von Arnim in buntwunderlicher Weise behandelt worden war, wurde durch einen anderen rheinländischen Poeten zu einer größeren epischen Dichtung ausgesponnen: wir meinen „Otto der Schütz" von Gottfried Kinkel aus Oberkassel bei Bonn (geb. 1815). Kinkel, der Sohn eines evangelischen Pfarrers, später ein Schüler Hengstenberg's, theologischer Candidat, Licentiat in Bonn, Hilfsprediger in Cöln, war von Anfang an durch eine weiche, träumerische, hingebende Phantasie charakterisirt, welche sein Herz den verschiedenartigsten Einflüssen offen hielt. Schon die vielen sentimentalen Jugendliebschaften, die uns Adolf Strodtmann in der Biographie Kinkel's (2 Bde. 1850) mit störender Ausführlichkeit geschildert, zeugen von der Empfänglichkeit seines Gemüthes, obwohl sich in ihnen nur die ganz triviale Liebesbedürftigkeit eines jungen, blonden Candidaten ausprägt. Es ist bekannt, wie Kinkel durch seine Liebe zu Johanna Mockel, der geschiedenen Frau des Buchhändlers Mockel in Cöln, vom orthodoxen Glauben abgelenkt, den er stets nur mit Phantasie und Gefühl aufgefaßt, und zu einer pantheistischen Weltanschauung bekehrt wurde. Im Jahre 1842 hatte er seine gesammelten „Predigten" herausgegeben; im Jahre 1843 heirathete er die Präsidentin des dichterischen Bonner „Maikäferbundes", die Liedercomponistin und Märchendichterin Johanna, welche durch die Bekehrung eines theologischen Privatdocenten hinlänglich ihre geistige Ueberlegenheit

an den Tag gelegt. Kinkel trat nun aus der theologischen Facultät aus, da er seiner freieren Richtung wegen mancherlei Mißhelligkeiten mit den geistlichen Behörden ausgesetzt war; er ging zur philosophischen Facultät über, hielt Vorlesungen über Kunstgeschichte und Literatur und verfaßte sein verdienstliches Werk: „Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern" (1845), welches allgemeine Anerkennung fand und seine Ernennung zum Professor der Kunst- und Literaturgeschichte zur Folge hatte. Das Jahr 1848 ergriff mit seinen politischen Aufregungen Kinkel's Gemüth auf's Lebhafteste. Er organisirte die Demokratie im Bonner Kreise, übernahm die Redaction der Bonner Zeitung, stiftete einen Handwerkerbildungsverein und wurde 1849 zum Abgeordneten der zweiten Kammer gewählt. Bekannt ist sein entschiedenes Auftreten als Deputirter der äußersten Linken, seine revolutionaire Exaltation nach Auflösung der Kammern, seine Theilnahme an dem verunglückten bewaffneten Zuge der Bonner Demokraten nach Siegburg, an dem pfälzischen Aufstande, wo er als Adjutant Fenner's von Fenneberg fungirte, an der Badischen Revolution, wo er unter Willich's Fahnen in der Freischärlercompagnie Besançon diente, seine Verwundung und Gefangennehmung an der Murg, seine Verurtheilung durch das preußische Kriegsgericht, seine Haft in Naugardt und Spandau, seine abenteuerlich kühne Befreiung durch Carl Schurz, sein Aufenthalt in London, seine Reise nach Amerika. Eine Biographie, welche den Dichter selbst zum Helden eines epischen Gedichtes qualificirt, das ihm die Poeten der Zukunft nicht erlassen werden, erregt natürlich die Erwartung, daß in den Kinkel'schen Poesieen ein revolutionairer Schlachtlärm erbraust, gegen den selbst die Herwegh'schen Lerchenlieder der Freiheit verstummen müssen. In dieser Erwartung wird man indeß in befremdender Weise getäuscht. Kinkel ist ein Revolutionair, aber kein revolutionairer Dichter. Als der Sturm kam, riß er ihn mit fort; aber so tapfer er für die einmal als wahr erkannten Principien kämpfte, so wenig war diese Erkenntniß bei ihm eine innere Nöthigung seiner Natur, so sehr wurde er stets durch äußerlichen Anstoß bestimmt. So finden sich in seinen „Gedichten" nur wenige Spuren jener stürmischen Freiheitsbegeisterung, welche er in seinem Leben bewährte. Auch darf man sich darüber nicht täuschen, daß Kinkel's Dichterruf erst durch das spannende Interesse, das seine Lebensschicksale

einflößten, ein nationaler wurde, und daß seine dichterischen Productionen, trotz aller Klarheit und Anmuth der Form, doch zu sehr eines originellen Gepräges entbehrten, um in weiteren Kreisen Aufsehen zu machen. Seine in hastig begeistertem Treiben verlodernde geistige Kraft offenbarte überhaupt nur eine geringe dichterische Productivität; seine Muse ist gänzlich verstummt, obwohl solche außerordentliche Erlebnisse einem bedeutenden Dichter die höchsten Impulse gegeben hätten. Kinkel offenbart in seinen „Gedichten" (1843) eine weiche, liebenswürdige, aber mehr passive Natur; er führt uns die Entwickelung seines Geistes, den Kampf, das unbefriedigte Steigen seiner skeptischen Uebergangsepoche, das Schwanken, Sehnen und Leiden seines Herzens in klaren, schönen Bildern vor. Seine Muse besitzt Adel, Grazie der Form und ein inneres seelenvolles Leben; aber es fehlt ihr der höhere Gedankenschwung, der Nerv eines starken, bedeutenden Geistes. Die Empfindung wird von ihm klar und voll, warm und erwärmend, ohne Tändelei und Künstelei ausgesprochen. Eine köstliche Probe dieser Dichtweise ist sein „Gruß an mein Weib". Dennoch neigte sich Kinkel's Talent mehr zu epischer Schilderung. Viele Gedichte zeigen ein liebenswürdiges pittoreskes Talent, das ohne prunkenden Farbenaufwand lebendige Bilder hervorzaubert, mag es nun eine arkadische Sonntagsidylle, oder eine italienische Landschaft, oder selbst Rom mit seinem Capitole und der Peterskirche besingen:

„Ringsum auf allen Plätzen
Schläft unbewegt die Nacht,
Am blauen Himmel stehet
Der Mond in voller Pracht.

So todtenstill sind beide,
Das alt' und neue Rom,
Und selbst ihr Riesenwächter
Nickt ein, Sanct Peter's Dom.

Nur wundersam noch rauschen
Die Brunnen nah und fern,
Die halten wach die Seele,
Die selbst entschliefe gern.

Die spülen aus dem Herzen
Leise das alte Leid;
Im blauen Mondlicht dämmert
Weit fort die alte Zeit."

In den „Bildern aus Welt und Vorzeit" offenbart sich Kinkel's episches Talent schon in bestimmteren Zügen, mag er nun Gestalten deutscher Sage, eine „Brynhildis", einen „Dietrich von Berne", oder römische Heldenbilder, einen „Scipio" und „Cäsar", oder Helden und Heldinnen der Legende heraufbeschwören. Seine größere Dichtung auf diesem Gebiete: „Otto der Schütz" (1846) zeichnet sich durch Klarheit, Glätte und Milde des Ausdruckes, durch ansprechende Einfachheit, durch saubere Farben einer doch warmen und lebendigen Schilderung und besonders durch den unverfälschten, rein menschlichen Adel aus, mit welchem uns in Uhland'scher Weise das Mittelalter vorgeführt wird. Hier ist keine Spur jener reactionären Tendenz, welche aus den alten Rittern und Knappen Missionaire feudalistischer und pietistischer Theorieen macht. Dagegen erquicken uns rein menschliche Beziehungen, und der liebliche Hintergrund, ein Kranz idyllischer Arabesken, rahmt in anmuthiger Sinnigkeit und Einfachheit die frischen, graziösen Gestalten ein. Kinkel's zarte und duftige Behandlungsweise hält sich von jeder Bilderüberladung frei; aber es fehlt ihr auch wieder die markige Kraft der Zeichnung; die weichen Tinten sind vorherrschend, und so lieblich die Ausführung ist, so wird das Gedicht doch durch keinen fesselnden Grundgedanken getragen.

Noch größerer Einfachheit, als Kinkel, einer Einfachheit des Ausdruckes, welche überhaupt für die rheinischen und schwäbischen Dichter, gegenüber den österreichischen, schlesischen und norddeutschen, charakteristisch ist, befleißigt sich ein jüngerer rheinischer Dichter: Wolfgang Müller aus Königswinter (geb. 1816), der sich durch manche anspruchslose und angenehme Productionen beliebt gemacht hat. Er begann mit alltäglicher Liebeslyrik, an welche sich einige revolutionaire Exercitien mit vormärzlichem Odenschwunge anschlossen, ohne daß sich seine Begabung auf diesem Gebiete heimisch fühlen konnte. Durch seine rheinische Sagensammlung: „Lorelei" (1851), ein episches Rheinpanorama, ein lyrischer Wegweiser, der, von Burg zu Burg, von Stadt zu Stadt eilend, überlieferte Stoffe aufsucht und in gefälligen Formen neudichtet, gewann der junge Poet zuerst ein größeres Publicum. Diese „Balladen und Romanzen", die sich an frühere ähnliche Versuche anschlossen, hatten einen angenehmen Guß und Fluß und waren recht säuberlich ausgeführt, obgleich in allen solchen localen Sammelpoesieen das vorwiegende

Interesse, den reichhaltig gegebenen Stoff zu Nutz und Frommen des reisenden Publicums und der historischen Genauigkeit zu erschöpfen, nicht immer die freie künstlerische Auswahl gestattet. So wäre es denn ersprießlicher gewesen, wenn der Dichter manche Sage nicht aus ihrem Eulenhorste auf den alten Burgen aufgescheucht hätte, da ihr scheuer Flug kein reines ästhetisches Interesse einflößt. Eine Idylle mit organischem Zusammenhange konnte dem Dichter indeß Entschädigung für diese lockeren epischen Illustrationen geben. So schuf er: „die Maikönigin" (1852), eine reizende Rheinidylle, freilich ohne die großen Perspectiven von „Hermann und Dorothea", ein Gemälde des Volkslebens und der Volkssitte, der heiteren Winzerfeste und der Naturtragödieen, welche die arkadische Ruhe unterbrechen, der Wassersnoth und Feuersbrunst. Der einfache Styl und die Anmuth der meisten Schilderungen erheben dies Gedicht über das Niveau der versificirten Dorfgeschichten. Müller's neueste Dichtung: „Prinz Minnewin" (1854) ist ein humoristisch-geschwätziges Märchen, reich an lieblicher Naturlyrik, an satyrischen Glossen und erheiternd durch eine originelle Allegorik des Vögelreiches.

Von den rheinischen Poeten, welche den alten Sagenschatz hoben, ließen sich noch Alexander Kaufmann, Gustav Pfarrius und manche Andere anführen; doch ein fränkischer Poet, der aber am Rhein, in Speier und Kaiserslautern, sein Epochemachendes Hauptwerk vollendet, stellt diese anspruchslosen Dichter in Schatten. Oscar Freiherr von Redwitz-Schmölz, aus Lichtenau in Franken (geb. 1823), längere Zeit bairischer Rechtspractikant, später in Bonn altdeutschen Forschungen und Studien ergeben, im Jahre 1852 als academischer Docent nach Wien berufen, eine Stellung, die er sich aus unbekannten Gründen bald aufzugeben gedrungen fühlte, seit 1851 mit seiner Amaranth, Mathilde Hoscher aus Schollenberg bei Kaiserslautern, vermählt, hat seit Herwegh von allen deutschen Lyrikern das größte, rascheste, aber auch vergänglichste Aufsehen erregt, indem sein erstes Werk ihn gleich als einen der tendenzeifrigsten Glaubensprediger zeigte, welche die deutsche Poesie kennt. Seine Tendenz ist die kirchlich-ultramontane, und da der Katholicismus für seine Sonderbestrebungen seit langer Zeit kein poetisches Talent von nur einigermaßen durchgreifender Bedeutung aufzuweisen hatte, so war seine Propaganda mit ihren uner-

schöpflichen Hilfsmitteln für die Verbreitung der „Amaranth“ (1849) unermüdlich thätig. Da nun die extremen Richtungen des Protestantismus mit den ultramontanen Bestrebungen Hand in Hand gehen, so applaudirten die stillen Cirkel, die Männer der „Evangelischen Kirchenzeitung“, alle Anhänger einer pietistischen Richtung und selbst die Orthodoxen, die außer dem starren Glauben noch etwas entzündliche Phantasie und poetische Empfänglichkeit besaßen, mit nicht geringerer Begeisterung, als die Männer der Mutterkirche. Protestantische Literaturhistoriker, wie Barthel, begrüßten in Redwitz den größten deutschen Dichter der Neuzeit, während die ästhetische, nicht tendenziös gefärbte Kritik lange Zeit hindurch von dem vielgefeierten Gedichte nur geringe Notiz nahm. Denn in seinen meisten Partieen erinnerte es an die romantische Waldlyrik, und neu war nur die missionswüthige Brandpoesie eines ultramontanen Herostrat's, der alle Tempel des Gedankens mit einer den Scheiterhaufen der Inquisition geraubten Fackel niederbrennen wollte. Der Inhalt der „Amaranth“ ist folgender: Jung Walther, anfangs als ein ehrlicher, schlichter Naturbursche mit einigen faustrechtlichen Gelüsten geschildert, dem man es gar nicht anmerkt, wie viele Bände Dogmatik, Kirchenzeitungen und Schriften von Görres er durchstudirt hat, die er später zu großer Ueberraschung mit Apostelschwung von sich giebt, reist nach Italien zu seiner Braut Ghismonda, die er weiter nicht kennt, die ihm aber nach gut mittelalterlichem Brauche von seinem Vater verordnet worden ist. Sein Vater nämlich kämpfte im heiligen Lande mit einem Waffengefährten, und Beide hatten, zur dauernden Besiegelung ihrer Freundschaft, den Bund ihrer Kinder eidlich verabredet. Mit der Tochter des Waffenfreundes, Ghismonda, wird also Jung Walther in Folge dieser Verabredung durch einen italienischen Abgesandten und durch seine Mutter verlobt. Auf seiner Brautfahrt nach Italien überrascht ihn ein Unwetter im Schwarzwalde, und er kehrt in einen einsamen Waldhof ein, wo die Heldin des Gedichtes, Amaranth, ein einfaches, hübsches, frommes Mädchen, das indeß doch von verliebten Träumen und Traumbildern heimgesucht wird, mit ihrem Vater, einem melancholischen Sängerwirthe, wohnt. Der Zufall will, daß Jung Walther das Traumbild der Amaranth ist, und daß diese auch auf sein Gemüth einen wunderbaren Eindruck macht. Er verliebt sich in sie und geht in seiner poetischen Licenz soweit, sie zu

küssen. So wenig ein Kuß an und für sich zu sagen hat, so finden doch hier erschwerende Umstände Statt. Denn abgesehen von der Untreue Jung Walther's gegen seine verlobte Braut, muß dieser Kuß in der Seele des einsamen Waldmädchens Hoffnungen erwecken, welche der tapfere Ritter wegen seiner anderweitigen Verpflichtungen nicht zu erfüllen vermag. Doch Walther findet ja im Gnadenschatze der Kirche Absolution für alle seine Sünden. So zieht er rüstig weiter, unbekümmert um den Brand, den er in das Herz des Waldfräuleins geworfen. Zum großen Glück für Amaranth ist die italienische Braut Ghismonda ein pantheistisches Weltkind, so daß Walther vor dem Abgrunde ihrer Skepsis und Glaubenslosigkeit zurückschaudert. Der Dichter verstattet uns einige tiefe Blicke in das Herz Ghismonda's. Sie fühlt sich natürlich unglücklich, trotz allen Prunkes in ihrer Umgebung, trotz aller Bankette und Gondelfahrten, um so unglücklicher, als der Pantheismus, mit welchem Redwitz sie ausgestattet, sehr mangelhaft ist und nicht über jene kindische Auffassung hinausgeht, die den Menschengeist und Stock und Stein für gleich göttlich hält, ja für inhaltsgleich. Ghismonda zeigt sich daher bei Abendbeleuchtung, bei Sternenglanz und Mondschein, in Terzinen und Sonetten, bald mit brennendem Haupte, bald mit erkaltendem Leibe, bald mit gefalteten Händen, bald mit gebrochenen Knieen in allen interessanten Posituren einer unglücklichen Skepsis. Aber, wie sie auch das Gewissen nagend quält — sie triumphirt über dasselbe. Wer sie näher ansieht, kann nicht zweifeln, daß er das abschreckende Bild eines emancipirten Weibes vor sich hat, des Weibes voll Hoffarth, Gedankenstolz und Weltlust, welches mit dem Glauben an Gott auch allen sittlichen Halt verloren hat und in innerer Pein und Selbstzerstörung zu Grunde geht. Walther's scharfem Blicke war die Bresche nicht entgangen, durch welche bei seiner Ghismonda der böse Feind einzuziehen drohte, und er pflanzte alles schwere Geschütz der inneren Mission auf, um ihn, wo möglich, noch zurückzuschlagen. Bei diesem fanatischen Bekehrungswerke erhebt sich die meist schwächliche Lyrik von Redwitz zu gewaltigen Tigersprüngen der Begeisterung. Auf Beweise läßt sich weder Walther, noch Redwitz ein. Walther will zwar seiner Ghismonda das Herz aus dem Leibe reißen, weil dort der Beweis von Gottes Hand eingeschrieben sei — ein abgeschmacktes Bild —, aber sonst versteigt er sich nicht über kategorische

Behauptungen, die er mit seltenem Feuereifer in die Welt schleudert. Es sind Proben einer Brandlyrik, welche die Feuer der Inquisition, die Autodafé's des Mittelalters zum Lobe des Herrn wieder anstecken möchte:

„Ja, durch der Erde weite Lande
Möcht' ich mit Schwert und Fackelbrande
Ein gottgesandter Rächer, schreiten
Und möcht' die Lügen all' erdolchen
Und möcht' auf den erschlag'nen Molchen
Dem Herrn den Opferbrand bereiten."

Doch diese Berserkerwuth vermag Ghismonda um so weniger zu bekehren, als die Beweise mit Feuer und Schwert, diese ganze Hippokratische Logik nur für gleichgestimmte Gemüther einleuchtend sein dürften. Walther, aus Verzweiflung über seine gescheiterten Bekehrungsversuche, wirft seinen Ring in's Meer. Statt sich aber jetzt von Ghismonda loszusagen, wartet er den Tag der Trauung ab, um sie durch einen frommen Skandal zu Heil und Nutzen der Gläubigen öffentlich zu compromittiren. Er fragt sie vor allem Volke nach ihrem Glaubensbekenntnisse und läßt die Ungläubige, auf welche noch der Bischof sein kirchliches Anathem schleudert, mit Eclat im Stiche. Nach diesem unwürdigen Benehmen reist er zurück zu seiner frommen Amaranth, freit sie und führt sie heim auf das Schloß seiner Väter.

Im Gegensatze zu den Dichtungen von Uhland, Simrock, Kinkel u. A., wird „Amaranth" zunächst durch die tendenziöse Verfälschung des Mittelalters charakterisirt, welchem alle bösen Gelüste einer viel späteren Zeit und ihm gänzlich fremde geistige Gegensätze angedichtet werden. Bei dieser durchgängigen Absichtlichkeit können auch die naiven Klänge, die Redwitz hier und da anschlägt, nur als kokett erscheinen. Ein so wenig harmloser Dichter mag noch so viel von Waldvögelein und Dornröselein singen — man glaubt nicht an diese unschuldige Hingabe an die Natur; denn sie wird gleich darauf wieder durch dogmatische Doctrinen verfälscht, die der Dichter gewaltsam auf alle grünen Reiser seiner Lyrik pfropft. Diese dogmatischen Gegensätze sind aber bei Redwitz flach und geistlos aufgefaßt; denn die Leidenschaftlichkeit vermag nicht den Geist zu ersetzen. Einem albernen Pantheismus ist eine ebenso alberne Glaubenswuth, welche mit Feuer und Schwert bekehrt, gegenübergestellt;

Beides gleich phrasenreich und inhaltsleer. Weder Amaranth, noch Ghismonda sind Gestalten, an denen die Schöpfungskraft des Dichters ästhetisches Genügen findet; und so bedeutend und poetisch wirksam diese Charaktergegensätze sein würden, wenn sie um ihrer selbst willen da wären, zu so haltlosen Schattenbildern schwinden sie zusammen, weil sie nur die Gefäße sind, in welche der Dichter seine Glaubenstendenzen positiv und negativ ausleert. Auf Herz, Sitte, edlen Sinn und Charakterwerth kommt es dabei nicht im Entferntesten an — das beweist am besten Walther's herzloses und freches Benehmen, seiner Ghismonda gegenüber. Durch diese Alleinberechtigung der dogmatischen Schattenwelt dunkelt auch der sonst glücklich gewählte und mit manchen anmuthigen Farben geschmückte Hintergrund ein. Sonst hätten wir das Talent von Redwitz besonders in der glücklichen Decorationsmalerei anerkennen dürfen, indem sowohl der Schwarzwald mit seiner trauten Dämmerung dem lieblichen Bilde der Amaranth, wie der Comersee mit seinen Villen und dem glühenden Himmel Italiens der leidenschaftlichen, stolzen Gestalt Ghismonda's zu passender Folie dient. Die dichterische Form von Redwitz ist ungleich, reich an Härten und Trivialitäten und nur hin und wieder lieblich und prächtig aufblühend. Man hat die Gedanken der Amaranth, die Herbstgedanken, die Waldeslieder als eine süße, traute, keusche Poesie gepriesen. Doch die meisten dieser kleinen Gedichte sind ungelenk in der Form und entbehren aller Grazie. Auch bleibt Amaranth nicht bei stillen Gedanken und Gefühlen stehen, sondern erhebt sich zu dogmatischen Reflexionen über Erbsünde und Gnadenwahl, über Pädagogik und Kinderzucht, was bei der hölzernen Form in der Regel einen burlesken Eindruck macht. Glücklicher ist Redwitz in den Naturschilderungen und in den Schilderungen der poetischen Situation. Der Kirchgang der Amaranth, Walther's Reiterzug, die italienischen Feste mit dem humoristischen Genrebilde des tanzenden Castellans: das sind malerische Bildchen von ansprechender Gestaltung, wenn sie auch etwas im Rococostyle gehalten sind. Doch am meisten in ihrem Elemente ist die Lyrik von Redwitz, wenn sie die letzten dogmatischen Trümpfe ausspielt. Da erhebt sie sich zu dem lodernden Ungestüme, zu der gewaltsam fortreißenden Begeisterung eines Herwegh, läutet Sturmglocken und schleudert Fackeln im Dienste der Kirche. Das Feuer der Sanct-Bartholo-

mäusnacht spiegelt sich in diesen wildbewegten Rhythmen; aber hinter der Gewalt des Ausdruckes verbirgt sich schlecht die Ohnmacht der Gedanken. Dennoch haben gerade diese Stellen, diese fulminanten Bußpredigten, Redwitz zum Auserkorenen der neuen Kreuzritter gemacht, zum Hohenliederdichter der Kirche, wenn er auch bei ihren zürnenden Anathemen die Fackel der Poesie mit dem Fuße austritt.

Seither hat der junge Poet hinlänglich Gelegenheit gehabt, die Armuth seines Talentes auch den Blindgläubigsten zu offenbaren. Die „Amaranth" übte durch die Poesie des Contrastes und des theatralischen Effectes noch einen gewissen Reiz aus; aber die spätergeborenen Kinder seiner Muse litten, trotz ihrer frommen, blauen Augen, schon in der Wiege an geistigen Scropheln. „Das Märchen von Waldbächlein und Tannenbaum" (1850) zeugt von den Verdrehungen der Naturwahrheit, von den Entstellungen, deren sich diese Wunderpoesie schuldig macht. Rosenkranz führt dies Märchen in seiner „Aesthetik des Häßlichen" mit Recht als Beispiel absurder Incorrectheit an. „In diesem Märchen „soll der Tannenbaum ein Symbol Gottes sein". Der Tannenbaum liebt trockenen, sandigen Grund; Redwitz läßt dennoch seinen Wurzeln einen Quell entrauschen — das soll der Mensch sein, der sich, der natürlichen Fallkraft folgend, in die Weite und Breite der Welt verliert und endlich in Gefahr ist, zu stagniren und zu vertrocknen. Da sendet ihm der Baum einen rettenden Ast nach — und nun fließt der Bach rückwärts seinem Ursprunge wieder zu. Der Erlöser der Menschen — durch einen nachgeschleuderten Tannenast symbolisirt! Welche dürre Nadelholzpoeterei! Ein rückwärtsfließender Bach! Welch' ein Tiefsinn!" Noch kläglicher offenbart sich die Ohnmacht der Poesie des jungen Glaubensbarden in den „Gedichten" (1852). Geistige Armuth und hölzerne Form gehen Hand in Hand. Der Dichter echauffirt sich immerfort selbst, „um den Herrn zu besingen"; seine Poesie giebt immer die Visitenkarte ab und erscheint niemals in Person; Nichts, als versificirter guter Wille, als die monotone Phrase der Frömmigkeit. Bald seufzt der Poet:

„Ich muß, ich muß
Zur Quelle des Lichts."

Dann spannt er die Natter, die ihn in die Hand sticht, als Harfen-

strang auf, „der hell in's Lied der Liebe klingt", — und will dann mit dieser natterbesaiteten Harfe den Herrn besingen. Dann strebt sein Haupt dem Himmel wieder zu, und er besingt sein Lieb' als ein Kirchlein mit einem frommen Glöcklein, als eine süße Nachtigall im Walde seines Herzens und bittet sie zuletzt, ihn in Gott einzuschließen. Er sieht die eingeschneite Haide und ruft aus:

„So breit' sich einst um unser Haus
Der reine Schnee der Unschuld aus!"

Das wird dem Hause nicht viel nützen, wenn die Unschuld vor der Thüre liegt. Wie unwahr, geziert, gesucht ist diese ganze Liebespoesie! Wie lächerlich incorrect sind alle diese Bilder, nicht aus Fülle, Sturm und Drang des Genius herausgeboren, nicht über's Ziel geschleudert aus allzu großer Kraft, sondern matt und lahm, in erschöpfter Mühseligkeit zusammengestoppelt. Wie abgeschmackt ist diese Naturpoesie in den „Zerstreuten Blättern", die nur einen dürftigen Gedanken variirt! Der Dichter geht in den Wald, der Tannenbaum lobt den Herrn; er geht zur Birke, sie säuselt das Lob des Herrn. „Wie fromm ist die Natur!" ruft er aus; er geht zum Schlehenstrauche, er dankt dem Herrn für seine Beeren; darüber „thaut dem Dichter eine Thräne los", und als er gar zum armen Moose und zum kleinen Halme kommt, und auch Moos und Halm nur an Gott denken, da fällt er auf die Kniee! Es ist nicht schwer, in dieser Weise eine verbesserte Raff'sche Naturgeschichte für Kinder zu schreiben, indem man jede Pflanze und jedes Thier für die von Gott verliehenen Qualitäten danken läßt. Doch man darf sich nicht wundern über das Kleinliche dieser ganzen Poesie: es ist Tendenz; und folgendes außerordentlich geistreiche Epigramm zeigt uns, wo Barthel den Most holt:

„Vöglein, kleines Vögelein,
Hör' ich deinem Singen zu,
Möcht' ich dir fast neidig sein,
Bin viel größer noch, als du,
Singest doch viel schöner noch,
Vöglein sag's, wie mach' ich's doch?
„Fühl' dich erst, wie ich, so klein,
Singest bald wie Vögelein!"

Dies niedliche Gezwitscher, das Ideal des frommen Sängers, muß

indeß verstummen, sobald die „Kreuzritterlieder“ ertönen und der Dichter in den Bügel des wiehernden Hengstes steigt. Redwitz feiert nicht, wie man vielleicht vermuthet, neue und fashionable Kreuzritter — nein, es sind die alten, ehrlichen Kämpen des Kaisers Barbarossa, denen der Dichter hier kleine lyrische Denksäulen errichtet; es ist der Wolfram, der Gottfried, der Hartmann, der Walther, der Ulrich, die ihre trivialen Gedanken in ebenso trivialen Versen aussprechen. Trotz aller Kürze sind diese Strophen noch immer zu lang, denn es ist Nichts, als ein frommes Niesen, zu welchem der Dichter Prosit sagt. Die Verwandelungen dieser Ritterbühne gehen ausnehmend rasch von Statten. Zuerst sind wir in der Kammer, dann auf der Warte, dann in der Halle, im Zwingergarten, im Hofe, am Burgthore, auf der Treppe, im Saale, unter'm Portale, auf der Zugbrücke, auf der Zinne, im Walde, auf der Heerstraße, auf der Fahrt, am Libanon und schließlich unter der Palme. Ueberall dasselbe ritterliche Sporengeklirr, anfangs Herwegh'sche Kampfeslust, zuletzt ein frommes Testament und die Seufzer „der in Thränen verschwommenen Wittwen“! Es ist unglaublich, wie ein Dichter des neunzehnten Jahrhunderts, wenn er nicht mehr in Quarta und Tertia sitzt, es wagen darf, solche nichtssagende Bagatellpoesie erscheinen zu lassen, die sich höchstens für den Dirigenten und Souffleur der Pappfiguren einer Kinderbühne eignete! Eine Bereicherung solcher Kinderbühnen ist auch die Tragödie von Redwitz: „Sieglinde“ (1854), welche als ein Epochemachendes Werk anzupreisen, von dem aus eine neue Aera der deutschen Bühne datiren werde, sich einzelne Tendenzblätter nicht entblödeten. Außer der Einheit der tragischen Collision, welche von dem Dichter festgehalten wurde, läßt sich an diesem Werke absolut Nichts loben, sondern nur der kindische Ton, die süßlichen Reimereien und eine wahrhaft empörende Gedankenlosigkeit als Zeugnisse gänzlicher geistiger Unreife von der Schwelle der Literatur verweisen.

Es würde über diese knabenhaften Versuche kein Wort zu verlieren sein, wenn nicht diese Poesie „der inneren Mission“, der Gethsemanes, der Bußhemden und Armensünderglöckchen, diese Poesie mit dem Stricke um den Leib, welche mit dem ganzen blasirten Publicum von Babylon nach Jerusalem wandert, mit der Anmaßung aufträte, eine neue, christlich-classische Epoche der deutschen Literatur heraufzubeschwören. Wie

man auch über die Tendenz der politischen Lyrik denken mochte — man konnte jenen Autoren Geist und Talent nicht absprechen; aber eine nur von der Geist- und Talentlosigkeit gepredigte Tendenz, die überdies mit der ganzen Bildung des Jahrhunderts im schroffsten Widerspruche steht, verdient, trotz aller Aufdringlichkeit, nur als eine vorübergehende Verirrung gebrandmarkt zu werden. Von dem nicht gerade bedeutenden poetischen Chorus, welcher die verzückten Arien und Hymnen des Amaranthpoeten begleitet, verdient nur Victor von Strauß hervorgehoben zu werden, der schon in den „Gedichten" (1841) und im „Richard" (1841) dem Poetismus des Wupperthales einen wenigstens regelrichtigen rhythmischen Ausdruck gab, neuerdings aber in: „Robert der Teufel" (1854) eine episch gedrungenere, auch in der Form einheitsvollere und von bestimmteren theologischen Voraussetzungen ausgehende Heilsdichtung lieferte, als „Amaranth", obwohl sich das Unwahre und Absurde vieler Doctrinen gerade in poetischer Versinnlichung am Schlagendsten ausspricht. So parodiren sich die glatten Strophen dieses Gedichtes meistens von selbst, und die pomphaft erläuternden dogmatischen Auslegungen der alten einfachen Sage machen einen burlesken Eindruck auf jedes unbefangene und gesunde Gefühl.

Die neupreußische Kritik, welche Redwitz verhimmelte, hob neben ihm einen anderen Dichter auf den Schild, welcher indeß in jeder Beziehung sein Gegensatz ist und eher der guten, altpreußischen Schule angehört: Christian Friedrich Scherenberg, einen autodidaktischen Naturdichter, welcher lange Jahre hindurch in die stillsten Journalspalten seine wenig duftigen, aber frischblühenden lyrischen Sträuße steckte, ohne daß das vorübergehende Publicum sich um den Spender dieser Gaben bekümmerte. So führte der Dichter eine tertiäre Literaten-Existenz, bereits gewöhnt an die traurige Verzichtleistung auf den Ruhm und mit mancherlei Sorgen und Kümmernissen kämpfend. Nichts ist wehmüthiger, als das Incognito eines Talentes, welches oft sein ganzes Erdenwallen begleitet und selten durch einen glücklichen Zufall gelüftet wird! Und dann hängt sich die jahrelange Verkümmerung noch bleischwer an die Schwingen des aufschwebenden Talentes, indem die lange Leidensschule keine durchgreifende Bildungsschule verstattet hat. Scherenberg's scheue Muse, der irgend ein guter Genius sein „Waterloo" (1849) in's

Ohr geflüstert, erhob sich auf einmal zu einem bewunderten Fluge, sein Namen wurde bekannt und genannt vor allen anderen patriotischen Poeten, und Preußens König, empfänglich für dichterischen Schwung, über den er selbst gebietet, unterstützte sein lange ringendes und spät auftauchendes Talent. Von allen epischen Anläufen, die wir erwähnt haben, enthalten die Scherenberg'schen Dichtungen das meiste epische Element, ohne die geringste Zersetzung durch lyrische Gefühlsmomente, Kraft und Größe der Anschauung, Schwung und originelle Prägnanz der Darstellung; aber sie sind alle aus dem Groben gehauen; es fehlt ihnen der Geschmack und die künstlerische Harmonie. Scherenberg ist der Dichter des preußischen Patriotismus, der Horace Vernet einer modernen Bataillenpoesie. Sein Pegasus bäumt sich, wie ein Schlachtroß; aber er setzt auch über alle Barrieren des guten Geschmackes hinweg. Seine Bilder sind oft markig und gewaltig, aber auch bizarr und ungeheuerlich. Sein Styl leidet an allen möglichen Wort- und Gedankenverrenkungen, an vielen unmöglichen Wortbildungen und Satzfügungen; indeß kann man, gegenüber den vorhergenannten Lovely-Poeten und ihrer im Munde zergehenden Süßigkeit, einen Dichter von Scherenberg's Derbheit und d'raufloschlagender Tüchtigkeit nur willkommen heißen. Gegenüber dem mit Blumen umkränzten, inquisitorischen Henkerschwerte des Herrn von Redwitz ist Scherenberg's nackter, ehrlicher poetischer Haudegen mit Freuden zu begrüßen. Es bedurfte dieser gewaltsamen Luftreinigung, um die Atmosphäre deutscher Dichtung von allen benebelnden und schwächenden lyrischen Influenzen zu befreien und für die Klarheit der streng epischen Poesie geeignet zu machen. Scherenberg's Dichtungen genügen indeß keineswegs den höheren Anforderungen des Epos; es sind anerkennenswerthe Schlachtengemälde, in denen nur die Massen in's Feuer rücken, aus denen sich keine plastischen Heldengestalten erheben. Auch fehlt der tiefere Gedanke, die höhere, weltgeschichtliche Auffassung, selbst die Umrisse zu einem Culturgemälde. „Erlöse uns von dem Uebel Napoleon" — diese Tendenz des großen Weltkampfes wird nur naiv ausgesprochen, aber nicht in ihrer ganzen Bedeutung poetisch verklärt. Es ist eine realistische Poesie, eine Poesie der Thatsachen, von großer militairischer Bravour des Ausdruckes, meisterhaft in der Bewältigung taktischer Schwierigkeiten, im Entrollen massenhafter

Bilder ohne unnöthige Weitschweifigkeit, in kecken Griffen der Phantasie, welche in einem schlagenden Bilde, in einer prägnanten Wendung eine ganze Situation zusammenfassen. In dieser originellen Schlagkraft des Ausdruckes keimt das angeborene Genie hervor; aber leider erfreuen sich diese Keime keiner gedeihlichen Entwickelung, keines homerischen Sonnenscheines. Es sind instinctive Treffer; aber wie viele Nieten liegen daneben! Welch' ein Schlachtfeld des guten Geschmackes ist solch' eine Scherenberg'sche Schlachtdichtung! Da liegen abgeschossene Versfüße neben zerplatzten Gedankenbomben; hier massakrirte, zerhackte Constructionen, Perioden ohne Arme, Sätze ohne Kopf, das Prädicat auf der Brücke, das Subject im Graben; dort haufenweise Interjectionen, hier dichtgedrängte Gedankenstriche; dort abgerissene Worte, wie die Seufzer eines Sterbenden; hier langhingezogene, über einander taumelnde Gedankencolonnen! Alles elementarisch, ohne das entfernteste künstlerische Bewußtsein! Beste Wolle und schlechteste Wäsche — das drückt den Preis herab! Seltenste Gestaltungskraft und eine ebenso seltene Form- und Geschmacklosigkeit in einer Zeit, in welcher der unreifste Schüler der Kamönen seine zierlichen, wohl scandirten Verslein glattgekämmt auf den Markt bringt.

„Waterloo" verdient von allen Scherenberg'schen Dichtungen wohl den Preis, indem hier auch die metrische Form — die freizügigsten, fünffüßigen Jamben, die jeden Augenblick in das Gebiet der Daktylen auswandern — noch einigen Halt hat und die Darstellung sich oft zu echt dichterischem Schwunge erhebt. Wie prächtig ist z. B. der Reiterkampf in stampfenden Jamben geschildert:

„Ueber
Den Bergkamm und herauf an Berges Halde
Den Säbel über'm Kopf, des Rosses Bauch
Fast auf der Erde vor — herüber — und
Entgegen durch die eisernen Gassen schnaubend,
Zusammenschlägt die sausende Reiterschlacht.
Ein wirbelnder, rasender Föhn! Antreten zwanzig
Mal tausend ihren schwirren Schwertertanz
Und schlingen paarend sich den furchtbar'n Reigen;
Trompeten schmettern, Nüstern schnaufen den Chorus;
Die stählernen Lüfte sprühn, der Boden funkt,
Vom trappelnden Tritt der Tanzplatz schwankt, und wenn

Die wirbelnden Paare sich fassen, lassen nicht los
Sie wieder, halten sie fest, bis roth der Eine,
Der Andre blaß, herunter von Leib und Leben:
Als tanzte Tod und Teufel auf Mont St. Jean
Den Bergtanz wieder mit hunderttausend Füßen.
Zertreten werden Bataillone, kalt
Zusammengehauen ganze Regimenter.
Vorwärts, zurück — Fluth, Ebbe, Fluth — schiebt hin
Und her sich die metallne See."

Die Lagerscenen durchweht ein frischer, derber, altenglischer Humor, der aber mehr Schnaps, als Nektar und Ambrosia genießt und sich mit drastischen Kernflüchen den Schnurrbart streicht. Es ist anzuerkennen, daß die Darstellung durchweg ein unverfälschtes episches Gepräge trägt, aber auch, nach den neueren Veröffentlichungen, den Dichtungen: „Ligny" (1850) und „Leuthen" (1852), zu bezweifeln, daß naturwüchsige Kraft eines bereits älteren Dichters sich über die epische Skizzenhaftigkeit zu künstlerisch abgeschlossenen Schöpfungen erheben kann. „Ligny" ist eine abgeschwächte Copie von Waterloo, und „Leuthen", ein Bruchstück aus einem großen Friedrichsepos, trägt eine Verwilderung der Kunstform zur Schau, welche für das ganze größere Werk geringe Hoffnungen erweckt. Die Erzählungsweise des Dichters knüpft trocken an geschichtliche Daten an, die sie mit derbem Humor und in anekdotischer Manier vorträgt. Der etwas gewaltthätige Chronikenstyl verläuft sich ohne alle künstlerischen Einschnitte, ohne alle Gruppirung der Begebenheiten; die Sprache ist oft undeutsch und so mit französischen Brocken und roh aufgenommenen militairischen Kunstausdrücken vermischt, daß es oft scheint, als hätte Riccaut de la Marliniere oder seine Copie, der Königslieutenant Thorane, dies Epos gedichtet. Die metrischen Sechsfüßler treten alle Cäsuren mit Füßen und entziehen sich so jeder, auch der freiesten Messungsmethode, daß sie sich nur als Knüttelverse legitimiren können. Indeß fehlt es auch diesem Gedichte nicht an kühnen und bedeutenden Zügen, an Metaphern von gewaltiger Schlagkraft der Bezeichnung, welche den Stempel des Genius tragen, an kernigen Wendungen und drastischen Schilderungen, so daß diese Scherenbergschen Dichtungen, abgesehen von seinen letzten Versuchen („Gedichte" 1845), die ohne alle Poesie sind und einen oft ungenießbaren Humor

verrathen, durch ihre gesunde und markige Kraft und ungeschulte Derbheit ein heilsames Gegengewicht gegen die süßliche und formell durchgearbeitete Lyrik der Blumen-, Wald- und Liebespoeten bilden. Man läßt sich diese poetische Kaltwassercur, diese kräftigen Vollbäder und Douchen gern gefallen, wenn man vorher vom trüb herabsinkenden Staubregen der Lovely-Atmosphäre bis zum Unmuthe durchnäßt worden ist. — Der markigen Richtung Scherenberg's verwandt, reiner in der Form, aber nicht von gleicher Genialität des Ausdruckes und der Darstellung ist Löhn in „General Spork" (1854), einem kräftig gezeichneten biographischen Heldengemälde in Versen, das von der Wiege bis zum Sarge den wackeren Haudegen durch alle Lebensschicksale verfolgt und dabei natürlich auch sehr unpoetische Perioden in gereimter Prosa berührt und besingt. Der treuherzige, chronikenhafte Styl, frei von allen überflüssigen metaphorischen Blüthen, wird wohl an einzelnen Stellen seicht und trivial, erhebt sich aber dafür an anderen zu epischer Kraft der Darstellung. Von den übrigen Berliner patriotischen Dichtern, zu denen auch der vielseitig gebildete Louis Schneider, der regsame Adami, Hesekiel u. A. zu zählen sind, und Lepell, der in der Form zwischen Heine und Platen schwankt, erwähnen wir noch besonders Theodor Fontane, der freilich nicht in den naturwüchsigen Kreis Scherenberg's, sondern zu den saubergeglätteten Kunstjüngern Kugler's gehört, dessen Patriotismus daher keinen genialen Hemdkragen faltenreich herausschlägt, sondern mit der feinsten Wäsche nach allen Regeln des künstlerischen Anstandes erscheint. Es ist bekannt, wie Fontane neuerlich mit Franz Kugler, Paul Heyse und anderen Argonauten eine poetische „Argo" (1854) bestieg. Zwar verlautet Nichts von dem eroberten goldenen Vließe der Poesie; aber das steht fest, daß ihre dichterische Mahlzeit von keinen Harpyen der Geschmacklosigkeit befleckt wurde. Theodor Fontane hat sich in seinen acht Preußenliedern: „Männer und Helden" (1850) mit dem Ausbaue einer preußischen Walhalla beschäftigt, die indeß keine große Popularität gewinnen konnte, obwohl der Dichter, abweichend von seiner gewohnten Glätte, hier einen martialischen Ton anschlug und sich eine derb volksthümliche Färbung anzueignen suchte. Bedeutender ist sein Gedicht „von der schönen Rosamunde" (1850), welches wegen seiner harmlos-ansprechenden und

gewandten Form, in welcher der Tragödieenstoff ohne alles pomphafte Pathos, in ergreifender Weise und in Rhythmen, welche sich gefällig der Handlung anschmiegen, dargestellt ist, rühmende Erwähnung verdient. Freilich ließ sich das vorwiegend dramatische Interesse des Stoffes in einer lyrisch=epischen Dichtung nicht vollkommen ausbeuten, wie überhaupt Fontane's glatte und gelenke Dichtweise sich zwar von allen krankhaften Elementen fern hält, aber auch das tiefere Interesse, das man an der Entfaltung der Leidenschaft nimmt, nicht ganz zu befriedigen versteht. Dennoch läßt man sich gern auf seiner anmuthigen poetischen Gondel schaukeln und mit den Versguirlanden umkränzen, die er geschickt zu schlingen weiß.

Die eben erwähnten Berliner Poeten und einige andere norddeutsche Sänger versammelt seit 1850 Otto Gruppe aus Danzig (geb. 1804) in seinem „deutschen Musenalmanach", in welchem auch viele kaum flügge gewordene Dichter ihre Schwingen versuchten. Gruppe selbst behauptet eine eigensinnig isolirte Stellung in der Literatur. Gegner der Hegel'schen Philosophie, die er im „Antäus" (1831) auf das Heftigste angegriffen; Aesthetiker, der über die tragische Kunst der Griechen, über die römische Elegie, über die Theogonie des Hesiod Werthvolles veröffentlicht; skeptischer und polemischer Denker, der den Geist seines Jahrhundertes zu ergründen sucht; kritischer Forscher des Alterthumes, ist er gleichzeitig ein Epiker, der seine Stoffe aus dem Mittelalter wählt. Diese außerordentlich disparaten Elemente geistiger Thätigkeit zeugen mehr von einer vielseitigen gelehrten Bildung, von einer großen Aneignungsfähigkeit und einem kritischen Scharfsinne, der jedes Stoffes Herr zu werden weiß, als von innerem Triebe und Drange einer ursprünglichen Begabung, welche ohne wissenschaftliche Wahrzeichen den geraden Weg zu finden weiß. Dennoch ist Gruppe's episches Talent nicht gering anzuschlagen. Namentlich findet sich in den „Gedichten" (1835) manche klargerundete, anmuthig ausgeführte Ballade. Auch in seinen größeren epischen Dichtungen: „Alboin" (1829), „Königin Bertha" (1848), „Theudelinde" (1849), „Kaiser Karl" (1852), offenbart sich ein unleugbares Talent der Erzählung und Darstellung; aber die entlegenen Stoffe des karolingischen und longobardischen Sagenkreises, in welche tiefere menschliche

Interessen nur oberflächlich hineinspielen, lassen diese Dichtungen nicht aus dem Kreise der Gelehrtenpoesie heraustreten, indem die scheinbare Volksthümlichkeit des deutsch-nationalen Stoffes in Wahrheit keine ist. Denn volksthümlich ist nur, was im Geiste des Jahrhunderts empfangen und geboren worden, nicht Alles, was der vaterländischen Geschichte angehört oder sich zufällig auf deutschem Boden zugetragen hat.

Von einzelnen epischen Dichtungen erwähnen wir noch „die Königsbraut" von Friedrich von Heyden aus Heilsberg in Ostpreußen (1789—1851), später preußischem Regierungsrathe in Breslau, einem Autor, der sich in verschiedenen Gattungen der Poesie versucht hat, und dessen Talent durch formgewandte und anmuthige Darstellung über den bloßen Dilettantismus hervorragt. „Reginald" (1831), die Hohenstaufendichtung „das Wort der Frau" (1843) und „der Schuster zu Ispahan" (1850) tragen alle den Stempel einfach klarer Anschauung und eines liebenswürdigen Gemüthes, obwohl das Künstlerische oft dem persönlichen Behagen und Belieben untergeordnet wurde. Der ansprechende, harmlose Humor geht oft in eine etwas breite Geschwätzigkeit über, und mancher Gedanke verlohnte sich kaum des metrischen Ritterschlages, da er sich in hausbackener Prosa besser behagt hätte. In den von Theodor Mundt herausgegebenen „Gedichten" (1852) ist zwar viel „geheimes Glockenklingen der Poesie"; aber auch ein mißmuthiges Grollen mit der Zeit und ein etwas einseitiges geistiges Stillleben. Zu den neuesten epischen Versuchen gehört das „Welfenlied" von Gustav von Meyern (1854), eine Feier des Welfenstammes und seiner ausgezeichneten Regenten in einzelnen poetischen Erzählungen, in einfach-kräftiger Form:

„Zu Braunschweig auf dem Platze,
Schaut trotzig ein Löw' in's Land,
Den an der Eisentatze
Von Alters das Reich erkannt."

Patriotische Begeisterung und echt nationaler Sinn durchwehen alle diese Gedichte, welche, von jeder metaphorischen Ueberladung frei, in kernig-gesunder Weise und oft dichterisch schwunghaft gehalten sind. Daß diese poetische Chronik des Welfenhauses auch einzelne weniger ergiebige historische Stoffe berührt, welche sich spröde gegen die dichterische Auffas-

sung verhalten, war bei der Anlage des Gedichtes nicht leicht zu vermeiden. Desto bedeutsamer treten einzelne Heldengestalten hervor, besonders Heinrich der Löwe, mit der begeisterten Introduction: „der Fels im Rhein", und Herzog Friedrich Wilhelm, der volksthümliche Heros, der in den Gedichten: „der Welfenzug" und „Quatrebras" würdig gefeiert wird. Mit diesem patriotischen Balladencyclus contrastirt eine exotische Dichtung, die episch einheitsvoll in Stoff und Form gehalten ist: „Nur Jehan" von Hermann Neumann (1852). Die schönen, klaren ottave rime dieses Gedichtes athmen einen Zauber, der an Schulze's „bezauberte Rose" erinnert, und sind von einer seltenen Vollendung der Form. Auch die einfach-ansprechende und doch spannende Verknüpfung der Begebenheiten, die prächtige Schilderung des Thales von Kashmir und des Rosenfestes, das Gleichmaß eines lebendigen und nirgends überreizten Styles lassen einen harmonischen und künstlerischen Eindruck zurück. Ein Poet von lebendiger Phantasie, Adolf Stern, zeigt im „Sangkönig Hiarne" (1853) ein beachtenswerthes Talent für schwunghafte Schilderung.

Auch die Satyre, deren Existenz bisher eine mehr sporadische gewesen, nahm in der letzten Zeit einen epischen Anlauf. Am Anfange dieses Jahrhunderts hatte der Charakteristiker Goethe's, Johannes Daniel Falk aus Danzig (1770—1826), in mehrfachen satyrischen Veröffentlichungen, besonders in dem Taschenbuche: „Grotesken, Satyren und Naivetäten" (1806), „Oceaniden" (1812) und anderen zerstreuten Ephemeren, die später in den „satyrischen Werken" (3 Bde. 1826) gesammelt wurden, einen prägnanten und selbstständigen Geist bekundet, der oft rebellisch gegen die classischen Autoritäten des Ilm-Athens auftrat, stets aber vom Geiste der Humanität, der alle unsere großen Autoren beherrschte, durchdrungen war, indem der Satyriker ihn auch in seinem praktischen Leben und Wirken bewährte. Später, nach Jean Paul's Vorgange, verschlang der Humor die Satyre; die Romantiker, auch Börne und Heine, waren mehr Humoristen, als Satyriker. Auch Drama und Roman, antik-classischer Haltung immer mehr entfremdet, absorbirten die Satyre, die überall als mephistophelisches Element, als durchgängige Schärfe des modernen Geistes zum Vorscheine kam. So wurde die selbstständige Satyre als gesonderte poetische Gat-

tung immer seltener; aber auch die moderne Tendenzlyrik, besonders die politische, bedurfte zu ihrer Polemik der schärfsten satyrischen Waffen. Herwegh, Dingelstedt, Prutz, Sallet, Hartmann, Hoffmann von Fallersleben haben ihre satyrische Lanze oft genug eingelegt und manche Don-Quixoterie damit aus dem Sattel gehoben. In einer so hastigen Zeit, wie die unsrige, mußte sich die Satyre aus der behaglichen Breite der Darstellung, an die sie von früher gewöhnt war, in das kurze, leichtgeflügelte Epigramm flüchten. Dr. Mises (Professor Fechner in Leipzig), nicht ohne Witz, aber geschraubt und barock, Oswald Marbach, sinnig und geschmackvoll in den „Gnomen", vielseitig gebildeter Kritiker, Dichter und Uebersetzer, Alexander Jung in den „Elixiren gegen die Flauheit der Zeit" (1846), Heinrich Hoffmann, Winterling, Sanders und Andere eröffneten ein epigrammatisches Kreuzfeuer von den verschiedensten Seiten her gegen die Schwächen der Zeit. Doch während diese Autoren das satyrische Pulver in Tirailleurgefechten verschossen, baute Adolf Glaßbrenner aus Berlin (geb. 1810), ein vortrefflicher Volksschriftsteller, größere epische Minengänge für die Explosionen seiner satyrischen Munition in seinem „Neuen Reineke Fuchs" (1844). Dieser „Reineke Fuchs" ist das unerschöpfliche Oelkrüglein der deutschen Thierfabel, eine Concentration der äsopischen, mehr epigrammatischen Fabeldichtung zum allegorischen Epos, in welchem unter der Thiermaske die Menschenwelt dargestellt wird. Dies ist nicht nur für die humoristische Arabesken- und Groteskenmalerei, sondern auch für die Satyre ein willkommener Stoff. Der alte „Reineke Fuchs" und auch die Goethe'sche Bearbeitung ließen immer noch eine neue Auffassung zu, da gerade das jüngste Jahrzehnt für die politische Satyre neue geistige Gesichtspunkte darbot. Glaßbrenner beschrieb das Fell des Reineke redivivus mit allen möglichen satyrischen Hieroglyphen, zu deren Lösung die Zeitgeschichte den Schlüssel hergab. Das Gedicht ist ebenso reich an schlagendem Witze, wie an einer burlesken Naivetät, und einzelne Stellen athmen einen echt poetischen Duft. Dennoch ist die dichterische Form, bei aller populären Haltung, nicht rein und adelig genug. Auch fehlt es an dichterischer Erfindung, an dramatischer Action, an jenen faits accomplis der Thierwelt, die sich dem Gedächtnisse des Volkes einprägen. Dennoch war es eine verdienstliche That des begabten Autors,

die zerfahrene Satyre zu einer Schöpfung von künstlerischer Ganzheit zu condensiren und so auch auf diesem Gebiete Zeugniß abzulegen von der immer klarer hervortretenden Tendenz unserer Literatur, durch scharfe Sonderung und klare Ausprägung der einzelnen poetischen Gattungen und ihres echten, ewigen Kunststyles eine neue Epoche der Classicität zu begründen, die auf den Säulen dieses geist- und thatenreichen Jahrhunderts ruht. Die epischen Anläufe, die wir erwähnten, und in denen sich der Drang nach fester Gestaltung, der die Zeit beseelt, auf's Deutlichste ausspricht, werden uns ohne Frage, früher oder später, zum modernen nationalen Epos führen, welches bereits der Seele eines Schiller in dämmernden Umrissen vorschwebte. Die Lyrik der letzten Jahrzehnte aber, welche in zahlreichen Anthologieen eine populaire Verbreitung gewonnen, überflügelt bei weitem die Lyrik des achtzehnten Jahrhunderts, sowohl, was die Ausbreitung und Tiefe des Gehaltes, als auch, was den Reichthum an originellen Talenten, den Glanz und die Fülle der Formen betrifft. Die pedantische Grille, die blinde Bewunderung der Antike und unserer an sie angelehnten classischen Poesie, die kritische Ernüchterung und Anmaßung, welche ein Piedestal von zertrümmerten Dichternamen braucht, um sich darauf in Positur zu stellen, die Blasirtheit, die überall Epigonen wittert, mag sich darin gefallen, dies zu leugnen; aber die Stimme der Nation hat bereits anders entschieden, und es geziemt der Literaturgeschichte, Act zu nehmen von der Begeisterung, mit welcher das deutsche Volk die meisten seiner neuen Lyriker begrüßt, von der nachhaltigen Wärme, mit der es Andere an's Herz geschlossen, und einer Fülle von Talenten, die mit so großen Gedanken, neuen Anschauungen, lebendigen Bildern und tiefen Empfindungen den geistigen und künstlerischen Schatz der Nation bereichert, schon jetzt den verdienten Lorberkranz zu spenden.

Viertes Hauptstück.

Das moderne Drama.

Erster Abschnitt.

Einleitung. Das originelle Kraftdrama:

Christian Grabbe. — Friedrich Hebbel.

Wie die moderne Lyrik, hat auch das moderne Drama zahlreiche beachtenswerthe Leistungen zu Tage gefördert, obwohl die nationale Bedeutung Schiller's von keinem jüngeren Dramatiker wiedererreicht worden und auch die Versöhnung des höheren Dramas mit der praktischen Bühne nicht in der durchgreifenden Weise gelungen ist, in welcher sie angestrebt wurde. Dennoch bezeichnet schon dies Streben, gegenüber der romantischen Schule, welche für eine ideale Bühne zu dichten vorgab, in Wahrheit aber nicht blos die theatralischen, sondern auch die dramatischen Anforderungen vornehm ignorirte, einen bedeutenden Fortschritt; und es ist nicht die Schuld der Dichter, sondern äußerlicher Convenienzen und Inconvenienzen, zu denen wir besonders politische Rücksichten und Beschränkungen bei den Hofbühnen, die mangelhafte Leitung vieler städtischen Theater und ihren mühsamen Kampf um die Existenz, den Verfall der darstellenden Kunst, die Parteilichkeit, Unbildung und Feilheit der Theaterkritik rechnen, wenn der erste Anlauf, das Theater einer höheren und zeitgemäßen Poesie wiederzuerobern, in allerjüngster Zeit wieder erlahmt zu sein scheint oder wenigstens nicht ganz die erwarteten Früchte getragen hat. Dennoch darf man nicht vergessen, daß auch Schiller's und

Goethe's Dramen niemals eine ausschließliche Herrschaft über die Bretter ausgeübt, und daß die Klagen über den schlechten Geschmack und die unverfeinerte Schaulust des großen Publicums selbst im Munde unserer dramatischen Heroen oft genug ertönten. Man darf nicht vergessen, daß sich einzelne Werke der neueren höheren Dramatik neben den Stücken des täglichen Bühnenbedarfes dauernd auf dem Repertoire erhalten haben, und daß durch diese Thatsache eine moderne volksthümliche Classicität constatirt ist. Es wäre ein Irrthum, zu glauben, daß die Werke Goethe's öfter über die Bühne gegangen seien, als heutzutage etwa die Werke Hebbel's, der doch keineswegs zu den Autoren gehört, welche das deutsche Repertoire beherrschen. Als Beleg für die Behauptung, daß die deutsche Nation nicht nur kein nationales Drama habe, sondern auch keins haben könne, pflegt man die bekannte Aeußerung Lessing's anzuführen. Alle solche Diktate a priori haben indeß etwas Mißliches. Man mag sich auf die Blüthezeit der hellenischen, französischen und englischen Tragödie berufen, welche mit dem Aufschwunge und der Größe der Nation zusammentraf; man mag die Zersplitterung des deutschen Volkes bedauern und ihm eine kräftigere Einheit, größeren Zusammenhalt nach innen und außen, mehr politisches Bewußtsein wünschen; aber man wird einem Volke, das seine große geistige Mission in letzter Zeit so glänzend bewährt, das auch so bedeutende Momente politischen Aufschwunges, nationaler Begeisterung und Heldenkraft aufzuweisen hat, nicht die Befähigung zu einer nationalen Tragödie absprechen dürfen. Oder sollte das Primat der Ideeen nicht dazu ein höheres Anrecht geben, als das Primat einiger Thatsachen der äußeren Politik, etwa die aufstrebende Meerherrschaft der Engelländer unter Elisabeth oder die Waffenthaten und Reunionen der Franzosen unter Ludwig dem Vierzehnten? Es ist wahr, daß sich für diejenige historische Tragödie, die ihren Stoff aus der vaterländischen Geschichte wählt, der Mangel an nationaler Einheit auf das Empfindlichste kund thut; denn ein preußischer Held wird in Baiern, ein bairischer in Preußen nicht für volksthümlich gelten, und eine Tragödie, die ihren Stoff z. B. aus der Hamburgischen Geschichte wählte, mag er noch so wahrhaft tragisch und allgemein menschlich sein, würde von den anderen deutschen Bühnen als local zurückgewiesen werden. Die großen deutschen Kaiser des Mittelalters haben im kaiserlosen Deutschland von heute niemals

große Sympathieen erregt. Ein deutscher Kaiser würde auch deutsche Kaisertragödieen wieder erwecken; denn nur diejenige Vergangenheit, in welcher sich die Gegenwart spiegelt, ist ein fruchtbarer Boden für dichterische Gestaltung. Das geistig bewegteste Zeitalter der deutschen Geschichte, das Zeitalter der Reformation und des dreißigjährigen Krieges, berührt Stoffe der Glaubensspaltung, in denen sich noch heutzutage die Meinungen der Nation und die einzelnen deutschen Staaten schroff gegenüberstehen. Jede einseitige Auffassung und Behandlung dieser Stoffe wird die andere Partei verletzen, und eine vollkommen objective Darstellung dürfte in Gefahr gerathen, beide Confessionen gegen sich aufzubringen. Trotz aller dieser Schwierigkeiten hat Schiller im „Wallenstein" einen nationalen historischen Stoff, noch dazu aus jener bedenklichen Zeit, in mustergültiger Weise zu einer volksthümlichen Tragödie gestaltet und damit die Möglichkeit bewiesen, auch die deutsche Geschichte, trotz aller Spaltungen, zu unangefochtenen und dauernden tragischen Schöpfungen zurechtzumeißeln. So günstig nun der nationale Boden für die nationale Tragödie ist, so sehr er den Vorzug verdient, so wenig kann man ihm doch eine ausschließliche Berechtigung einräumen. Ein Volk von solchem geistigem Horizonte, wie das deutsche, vermag seine Interessen mit den Interessen der Menschheit zu identificiren. Diese Kraft geistiger Aneignung besitzt gerade die deutsche Nation in hohem Grade. Das ist ihr höherer nationaler Boden, der jede von der Idee gestreute Saat zu köstlicher Reife zeitigt; aber der Geist, die Idee, das wahrhaft menschliche Interesse, der Genius des Jahrhunderts, die Cultur und die Humanität dürfen dem Stoffe nicht fehlen. Und ist gerade die neueste Zeit nicht von einer Fülle neuer Ideeen durchdrungen? Haben sich nicht in Staat und Gesellschaft neue und bedeutende Conflicte hervorgethan, welche dem Dramatiker willkommenen Stoff bieten? Hat die fortschreitende Wissenschaft nicht die Gedankenwelt so bereichert, ja erneut, daß die Herrschaft der Tradition und der Phrase einem neuen, gediegenen Inhalte weichen muß? Ja, wenn man, wie Gervinus, behauptet, daß es der Wirklichkeit nicht an dramatischem Leben, nicht an Tragödieen fehlen darf, wenn die Tragödie der Bühne sich zu großartigem Schwunge erheben und ein begeistertes Publicum finden soll — haben sich in Deutschland in neuerer Zeit nicht genug Tragödieen zugetragen, nicht mehr Trauerspiele des

Bürgerkrieges, als zur Zeit der Elisabeth in England oder Ludwig's des Vierzehnten in Frankreich? Die inneren Bedingungen einer nationalen Tragödie sind also in Deutschland vorhanden; es sind nur äußere Hemmnisse, welche sich ihr entgegenstellen, und welche unsere unleugbaren dramatischen Talente noch nicht ganz zu überwinden vermochten.

Für die Betrachtung des modernen Dramas bietet sich eine verschiedene Auffassungsweise dar. Man kann zunächst mit historischer Genauigkeit verfahren und nach den Wahrzeichen der Decennien einzelne Epochen abmarken. So beherrschten die schon erwähnten Schicksalstragödieen das Decennium von 1820—1830; dann ergriff Raupach das Ruder des deutschen Bühnenschiffes und führte es in seiner Glanzperiode von 1830—1840, in einer Zeit, in welcher das dramatische Talent eines Grabbe, dem Bühnenpublicum unbekannt, in der Literatur hohe Geltung gewonnen. Es war die Epoche, in welcher der Gegensatz zwischen Bühnendramatik und Literaturdramatik auf's Schroffste hervortrat, ein Gegensatz, der stets den Verfall des nationalen Theaters zur Folge haben muß. Diese Einsicht bestimmte die begabtesten Führer des jungen Deutschlands, vor Allen Carl Gutzkow, der hierin die Bahn brach, durch ihre eigenen Productionen jenen Zwiespalt zu beseitigen, und so bezeichnet das letzte Decennium von 1840—1850 und die darauf folgenden Jahre eine Epoche neuer und verheißungsvoller Anläufe, in welcher der moderne Gedanke und die theatralische Technik sich verbrüderten. Die historische Tragödie gewann eine modern-politische Färbung, das bürgerliche Drama einen socialen Inhalt. Selbst die Jünger der Grabbe'schen Richtung, Friedrich Hebbel u. A., suchten für ihre oft abnormen dramatischen Gestaltungen die Bretter zu gewinnen. Eine Behandlung des modernen Dramas nach diesen chronologischen Daten würde also manche nicht unbedeutende Gesichtspunkte darbieten; doch genügt es für unseren Zweck, ihre allgemeinen Umrisse hier angedeutet zu haben. Nach unserer Ansicht darf das Historische, so große Berücksichtigung es bei der Jahrhunderte umfassenden Bildungs- und Literaturgeschichte eines Volkes verdient, in der Literatur von fünfzig Jahren nicht überwiegend in den Vordergrund treten. Für die Nachwelt schwindet ein solcher Zeitraum vielleicht zum Bruchstücke einer einzigen größeren Epoche zusammen — was würde es nützen, noch zahlreiche kleine Einschnitte anzubringen, durch welche man

ein selbstständiges Bild der einzelnen Dichter zertrennen würde? Eine zweite Behandlungsweise des „modernen Drama" würde die einzelnen Gattungen; das „bürgerliche Drama", die „historische Tragödie" u. s. f. sorgfältig sondern; aber auch hier würde man sich oft genöthigt sehen, den Entwickelungsgang der Autoren zu zerreißen und überdies scheinen uns die Unterscheidungen nach der Wahl des Stoffes nicht von durchgreifender Wichtigkeit. Wir haben daher einen anderen Weg eingeschlagen und die dramatische Behandlungsweise zum entscheidenden Kriterium angenommen. In der That lassen sich zwei große Richtungen der deutschen Dramatik unterscheiden, welche eine dritte zu verschmelzen strebt. Die Eine schließt sich an Shakespeare, an die dramatischen Erstlingswerke von Schiller und Goethe, an Lenz und Klinger, an Zacharias Werner, Heinrich von Kleist und Immermann an. Sie ist mehr realistisch, liebt die kräftige und markige Gestaltung, die scharfe Betonung des individuell Charakteristischen, das rasche dramatische Leben, die blitzartige Darstellung der Leidenschaft, die großen Züge, im Ausdrucke die kühne, oft extravagante Bildlichkeit, das Paradoxe und Bizarre, das oft auch die Erfindung durchdringt. Dabei nimmt sie auf die praktische Bühne nur wenig Rücksicht und zwingt sie, sich nach ihren genialen Skizzen zu richten. Wir nennen diese dramatische Richtung das originelle Kraftdrama, dessen Hauptrepräsentanten Grabbe und Hebbel sind. Die zweite Richtung lehnt sich an die späteren Werke Schiller's an, in denen mehr das idealistische Gepräge, der antike Styl, das allgemein gehaltene Pathos vorherrschend sind. Die Lyrik, welche von den Autoren der ersten Gruppe fast gänzlich als undramatisch beseitigt wurde, beginnt hier in sauber skandirten Versen, langen Monologen und poetischen Glanzstellen eine große Rolle zu spielen. Dagegen tritt eine gewisse Gleichmäßigkeit der fünfjambigen Diction ein, welche allen diesen Dichtungen auch ein gleiches geistiges Niveau giebt und selbst bedeutendere Talente zu verflachen droht. Das Charakteristische muß vielfach dem Lyrischen und Rhetorischen das Feld räumen. Diese zweite Richtung nennen wir die declamatorische Jambentragödie und rechnen dazu, außer Körner, Müllner, Grillparzer und Houwald, besonders Raupach, Auffenberg und Halm. Wenn schon in der Entwickelung unserer größten Dichter beide Richtungen

in einander spielen und auch in unseren Autorengruppen nicht überall mit gleicher Reinheit ausgeprägt sind, so waren es doch vorzüglich Schriftsteller der jungdeutschen Schule, welche eine Verschmelzung von beiden, und zwar unter dem Zeichen der modernen Tendenz und mit dem Streben, die wirkliche Bühne für ihre Dramen zu erobern, versucht haben. Hier verdienen besonders Gutzkow, Laube, Freytag, Prutz und Mosen Erwähnung. Diesem modernen Tendenz- und Bühnendrama des höheren Styles ging natürlich die Production für den alltäglichen Bühnenbedarf zur Seite, als deren Hauptvertreterin Frau Birch-Pfeiffer zu nennen ist, während das Conversationslustspiel sich fortwährend in Kotzebue'schen und Iffland'schen Geleisen bewegte, und nur die Posse nach verschiedenen Seiten hin neuerungssüchtig experimentirte.

Bis etwa gegen das Jahr 1830 hin überwog in der deutschen Literatur die von Theodor Körner und den meisten Schicksalstragöden gepflegte Schiller'sche Richtung des Dramas, während nur Zacharias Werner und Heinrich von Kleist eine mehr realistische Gestaltungsgabe und Vorliebe für die kecken Shakespeare'schen Züge der Charakteristik an den Tag legten. Die übrigen romantischen Autoren waren in ihren dramatischen Dichtungen zu ohnmächtig und unselbstständig, um der Shakespeare'schen Richtung Bahn zu brechen. Wer kümmerte sich um die altfränkischen Gobelins von Arnim und Fouqué und selbst um die barocken Tragödieen und Comödieen von Ludwig Tieck? Ebenso isolirt stand der bekannte Bamberger Publicist Friedrich Gottlob Wetzel (1780—1819), der Redacteur des „Fränkischen Merkurs", einer in verhängnißvollen Jahren bedeutenden Zeitung, welcher in seiner Tragödie „Jeanne d'Arc" (1817) die Rivalität mit Schiller nicht scheute und dem lyrischen Pathos der Schiller'schen Tragödie, ihren weichen Linien und der romantischen Verklärung, in welche sie die geschichtlichen Thatsachen auflöste, gegenüber, eine mehr an Shakespeare erinnernde Herbheit der Auffassung, der Charakteristik und Sprache an den Tag legte. Dasselbe gilt von seinem „Hermannfried, letzter König von Thüringen", einem Trauerspiele, welches reich ist an originell-kräftigen, aber auch befremdlichen Scenen und Wendungen. Das Talent Wetzel's, das sich auch in Gedichten und humoristischen Schriften aus-

sprach und von einem ehrenwerthen und patriotischen Charakter getragen wurde, konnte im Kampfe mit ungünstigen Lebensverhältnissen nicht zur Geltung kommen.

Einem gleichen Kampfe erlag, etwa ein Decennium später, das bedeutendere Talent Christian Dietrich Grabbe's aus Detmold (1801—1836), des eigentlichen Schöpfers einer modernen dramatischen Kraftproduction, welche mit den Traditionen des regelrechten Bühnendramas in offenbaren und bewußten Gegensatz trat. Grabbe's Leben, von Eduard Duller, neuerdings von Carl Ziegler beschrieben, bietet wenig Erfreuliches dar. Von Jugend auf durch die eigene Mutter an den Genuß des Branntweines gewöhnt, konnte seine körperliche Constitution niemals eine krankhafte Ueberreizung überwinden. Grabbe studirte in Leipzig und Berlin, wo bereits der Pariser Aristophanes, Heine, zu seinem näheren Umgange gehörte. In Dresden verkehrte er mit Ludwig Tieck, dem er früher seine Erstlingstragödie: „Herzog Theodor von Gothland" zugesendet, und der sich in seiner Beurtheilung anerkennend über das Talent des jungen Poeten ausgesprochen hatte. Später wurde Grabbe Regimentsauditeur in Detmold, eine Stellung, die ganz auszufüllen ihm weder seine Neigungen, noch sein körperliches Befinden erlaubten. Auch seine Ehe mit der Tochter seines früheren Mäcens, des Archivrathes Clostermeier, war nicht glücklich. Grabbe glaubte plötzlich zum Soldaten geboren zu sein, nachdem er schon früher einmal zum Schauspielerstande eine schwer zu überwindende Neigung empfunden. Die gelungenen Schlachtbilder und Kriegsgemälde in seinen Dramen, die militairische Bravour seiner Diction ließen ihn plötzlich an seine eigene soldatische Bestimmung glauben. Er reichte ein Gesuch um eine Hauptmannsstelle ein, das abschlägig beschieden wurde. Seine Entlassung als Auditeur war die Folge einiger Dienst=Vernachlässigungen und eigener, übereilt ausgesprochener Herzenswünsche. Er begab sich nun ohne seine Frau nach Frankfurt und Düsseldorf, wohin ihn Immermann eingeladen, obwohl dieser ihn nicht anders, als mit Rollenausschreiben, zu beschäftigen wußte. Mit Recht trifft Immermann der Vorwurf, auf seiner Musterbühne kein Stück von Grabbe zur Aufführung gebracht zu haben, während er die ebenso wenig bühnengerechten und bei weitem unersprießlicheren Comödieen von Tieck in Scene gehen ließ. Grabbe's

Leben wurde immer einsamer und verlorener. Stumm saß er mit seinem einzigen Freunde Brinckmeier im Wirthshause Stundenlang und gab nur seinen melancholischen Gedanken Gehör, die er hin und wieder durch barocke oder cynische Einfälle unterbrach. Er war ganz zum Timon geworden; ein unbesiegbares Mißtrauen, durch die unbegründetsten fixen Ideeen genährt, zehrte an seiner Seele, während seine erlöschende Lebensflamme nur noch durch gewaltsame Mittel angefacht werden konnte. Das Vorgefühl des nahen Todes erweckte in ihm die Sehnsucht nach der Heimath und der Gattin und trieb ihn nach Detmold zurück, wo er 1836 starb. Die Biographie Grabbe's mag zu mancherlei Betrachtungen stimmen; doch dürften diejenigen am wenigsten am Platze sein, welche die junge Literatur des Weltschmerzes an sie knüpfte, und denen Freiligrath in seinem Gedichte: „Bei Grabbe's Tode" den beredtesten Ausdruck gab:

„Der Dichtung Flamm' ist allezeit ein Fluch!"

und:

„Durch die Mitwelt geht
Einsam mit flammender Stirne der Poet;
Das Mal der Dichtung ist ein Kainsstempel!"

Es ist mehr traurig, als tragisch, wenn bedeutend angelegte Naturen durch Ungunst der Verhältnisse oder durch eigene Schuld zu Grunde gehen; doch es bleibt eine Verirrung, der Kunst das verfehlte Leben einzelner Jünger aufbürden zu wollen, welche nicht zu ihrer Harmonie durchzudringen vermochten, und die Gunst der Musen, die höchste und freudenreichste Mitgift strebender Geister, die jeden ungetrübten Sinn zum wärmsten Danke beseligt, als eine Quelle des Fluches und der Leiden zu verurtheilen. Daß eine Epoche vorüber ist, in welcher solche Ideeenassociationen an der Tagesordnung und die ganze Literatur eine Hölle des Weltschmerzes voll Heulen und Zähneklappen war, dazu kann die jetzige Generation sich Glück wünschen.

Grabbe wird von vielen Seiten für einen der eifrigsten Shakespearomanen gehalten. Man vergißt dabei, daß er sich selbst auf's Eifrigste gegen die Nachbeterei Shakespeare's erklärt und die Fehler dieses großen Dichters auf's Schlagendste und ohne den lächerlichen Autoritätsglauben Ludwig Tieck's und der anderen Vergötterer des Britten

dargelegt hat. In dem interessanten Aufsatze über die Shakespearomanie (Dram. Dichtungen 1827, 2. Bd.) kritisirt er nicht nur Shakespeare auf's Schärfste, sondern er spricht auch die Einsicht in das, was dem deutschen Drama Noth thut, in einer noch heute mustergültigen Weise aus. Seltsam contrastirt dies klare künstlerische Bewußtsein Grabbe's indeß mit jenen Fehlern, die er zwar bei Shakespeare rügt, aber selbst mit ihm gemein hat. Dazu rechnen wir „das Streben nach Bizarrem", sein „Schweben in Extremen", „die hinkende Prosa seiner Verse". Vortrefflich und auch für Grabbe bezeichnend ist, was er über Shakespeare's geschichtliche Stücke sagt: „Daß Shakespeare's componirendes Talent ausgezeichnet ist, leugnet Niemand; daß es aber besser sein soll, als das vieler anderen Schriftsteller, leugne ich offen. Vor Allem rühmt man dieserhalb seine historischen Stücke. Es ist wahr, daß alle seine Vorzüge in ihnen strahlen, und daß da, wo er eigenthümlich ist, kaum Goethe (z. B. im „Egmont"), noch weniger Schiller mit ihm wetteifern kann. Aber vom Poeten verlange ich, sobald er Historie dramatisch darstellt, auch eine dramatische, concentrische und dabei die Idee der Geschichte wiedergebende Behandlung. Hiernach strebte Schiller, und der gesunde, deutsche Sinn leitete ihn; keines seiner historischen Schauspiele ist ohne dramatischen Mittelpunkt und ohne eine concentrische Idee. Sei nun Shakespeare objectiver, als Schiller, so sind doch seine historischen Dramen (und fast nur die aus der englischen Geschichte genommenen, denn die übrigen stehen noch niedriger) weiter Nichts, als poetisch verzierte Chroniken. Kein Mittelpunkt, kein poetisches Endziel läßt sich in der Mehrzahl derselben erkennen." Nachdem Grabbe noch unseren Genies gerathen hat, bei dem Trauerspiele eher an die Griechen, als an den Shakespeare zu denken, spricht er aus, was das deutsche Volk, oder vielmehr er selbst vom Drama verlangt: „Gerade Shakespeare wimmelt von englischen Eigenheiten und Nationalvorurtheilen; gerade das, was bei ihm fast überall fehlt, ist das, wonach das deutsche Volk sich am meisten sehnt. Das deutsche Volk will möglichste Einfachheit und Klarheit in Wort, Form und Handlung; es will in der Tragödie eine ungestörte Begeisterung fühlen, es will treue und tiefe Empfindung finden, es will ein nationelles und zugleich echt

dramatisches historisches Schauspiel, es will auf der Bühne das Ideal erblicken, das sich im Leben überall nur ahnen läßt, es will keine englische, es will deutsche Charaktere, es will eine kräftige Sprache und einen guten Versbau, und in der Komik verlangt es nicht sonderbare Wendungen oder Witze, welche außer der Form des Ausdruckes nichts Witziges an sich haben, sondern es verlangt gesunden Menschenverstand, jedesmal blitzartig einschlagenden Witz, poetische und moralische Kraft." Diese hohen Ziele, die zum großen Theile für das moderne Drama in der That maßgebend sind, hatte sich Grabbe mit festem Bewußtsein selbst gesteckt, obschon es ihm nicht vergönnt war, sie alle zu erreichen.

In jener ersten Epoche seiner Production, in welche dieser Aufsatz fällt, war Grabbe indeß näher daran, als in seiner letzten, in welcher er ganz und gar der Sucht nach Bizarrem anheimfiel und das Dramatische in epigrammatische Pointen verzettelte. Die Schöpfungen dieser ersten Epoche: „Herzog Theodor von Gothland" (1827), „Don Juan und Faust" (1829), die Hohenstaufentragödieen: „Friedrich Barbarossa" (1829) und „Heinrich VI." (1830) zeichnen sich vor seinen letzten Werken: „Hannibal" (1835) und die „Herrmannsschlacht" (1838) durch dichterischen Schwung, ein mehr künstlerisch aufgerolltes, als convulsivisch aufzuckendes Pathos und die Annäherung an die technische Möglichkeit der Darstellung aus. Man hat Grabbe den Vorwurf gemacht, daß er den lyrischen Schmelz überall vermissen lasse. Dieser Vorwurf, wenn er überhaupt einer ist, trifft nur seine letzten, nicht seine ersten Tragödieen. In diesen herrscht oft ein poetischer Schwung und eine poetische Weihe, welche von hinreißender Wirkung sind; und wenn sich auch der Dichter nie zu blos lyrischer Declamation versteigt, nie das Lyrische isolirt, so trifft er doch den Ausdruck der Empfindung und Stimmung, welche als vorübergehende lyrische Momente im Drama nicht fehlen dürfen, mit dem echten Griffe des Talentes. Er unterscheidet sich dadurch von den späteren Dramatikern seiner Richtung, besonders von Hebbel. Grabbe hatte das den Dramatikern so wesentliche Organ für geschichtliche Größe, für das Bedeutende in welthistorischen Perspectiven und Charakteren; seine Muse durfte sich daher an die imposantesten Stoffe wagen, ohne von ihnen eingeschüchtert zu werden,

ohne eine ebenbürtige Haltung zu verlieren. Diese großartige Auffassung der Geschichte hat seit Schiller kein anderer Dramatiker in gleichem Maße bewährt. Grabbe schreibt dramatische Frakturschrift; selbst seine Schnörkel haben etwas Gewaltiges: es ist vulkanische Urkraft, die mit feurigen Gedankenmeteoren explodirt, kein zusammengetragenes Reisig, das aus düsteren philosophischen Grotten hervorqualmt. Sein „Friedrich Barbarossa", sein „Heinrich VI." sind mit wahrhaft kaiserlicher Würde ausgestattet; alle ihre dichterischen Geberden sind majestätisch; jedes ihrer Worte hat die ganze Wucht ihrer Weltstellung. Das charakteristische Element in seinen Dramen tritt scharf hervor, ohne Wunderlichkeit, ohne Ueberladung; nur später schleichen sich bizarre Elemente ein, die wohl mehr frappiren, aber weniger fesseln. Die bizarre Art und Weise der Charakteristik ist die leichteste. Es ist leichter, einen Thersites zu zeichnen, als einen Patroklus, einen Caliban, als eine Miranda! Möchten sich das die Calibans-Tragöden von Fach merken, welche durch die bizarrsten Gestalten charakteristische Kraft zu bewähren glauben.

Die Composition der Grabbe'schen Dramen ist zwar im größten Freskenstyle gehalten; aber seine ersten Tragödieen sind, trotz aller Ungeheuerlichkeiten und der massenhaftesten Spectakelscenen, nicht ohne dramatischen und theatralischen Effect und einer scenischen Einrichtung keinesweges unfähig. Besonders „Don Juan und Faust" ließe sich mit Leichtigkeit für die Bühne erobern, was jedenfalls ersprießlicher wäre, als die nutzlosen Quälereien, den verfehlten zweiten Theil des „Faust" theatralisch zurechtzumachen. Einem so bedeutenden Talente wie Grabbe wäre die Bühne der Gegenwart wohl eine solche Anerkennung schuldig; denn er hat in einer Zeit, in welcher eine erschlaffte Jambendiction die Herrschaft der Mittelmäßigkeiten zu begründen drohte, den Nerv des dramatischen Styles kräftig gewahrt und so wieder originelle und selbstständige Schöpfungen späterer Talente ermöglicht.

Ludwig Tieck schrieb dem jungen Autor über seine erste große Tragödie „Herzog Theodor von Gothland": „Ihr Werk hat mich angezogen, sehr interessirt, abgestoßen, erschreckt und meine große Theilnahme für den Autor gewonnen." Er tadelt „das Entsetzliche, Grausame, Cynische, den unpoetischen Materialismus, die große Unwahrscheinlichkeit der Fabel und die Unmöglichkeit der Motive". Dieser Tadel

ist vollkommen begründet; es giebt kein deutsches Trauerspiel, in welchem eine solche schwach motivirte Häufung des Gräßlichen, ja eine Vorliebe für das Scheußliche, Verzerrte, raffinirt Grausame, ein solcher Kannibalismus der Gesinnung fast durchgängig bei allen Charakteren vorherrschend wäre. Es ist eine Nordlandstragödie von der abenteuerlichsten Erfindung, gespenstig, reckenhaft; wie viele rohe und blutige Sagen des Nordens, bewegt sie sich in einer Welt von wüsten Contrasten und krassen Begebenheiten. Die Fabel ist bizarr genug. Herzog Theodor von Gothland läßt sich durch den Oberfeldherrn der feindlichen Finnen, den Neger Berdoa, der ihn wegen früherer Mißhandlungen haßt, durch eine gewaltthätige und etwas plump angelegte List zu dem Glauben bestimmen, der eine seiner Brüder habe den anderen umgebracht. Gothland erscheint nun als Rächer des Gemordeten bei dem Lebenden, und als der König und die Großen des Reiches ihm einen Rechtsspruch verweigern, begeht er einen wirklichen Brudermord, um einen fälschlich geglaubten zu rächen. Dann flüchtet er zu den Finnen, die er zum Siege führt. Eine Fülle von Blasphemieen, Greueln, Schandthaten drängt sich nun; das Verhältniß zwischen Gothland und dem Neger Berdoa, der ihm mittheilt, wie er ihn betrogen, und von dem sich Gothland fortwährend auf die raffinirteste Weise martern läßt, ist durch die Verführung, die Berdoa an Gothland's Sohn ausübt, durch die gegenseitigen Würgversuche, durch die grellsten Schlaglichter in einer Geschmack und Gefühl empörenden Weise illustrirt. Der Vaterlandsverrath, schon an und für sich Stoff zu einer Tragödie, erscheint dem Dichter zu unbedeutend, um auch nur einen verlorenen Gedanken seines Helden damit zu beschäftigen; dieser meistert lieber den Himmel und löscht mit cynischem Fußtritte eine Fackel der Theodicee nach der anderen aus, bis das wildeste Chaos die Welt und seine Seele umfängt, man könnte sagen, der Modergeruch einer riesigen Langenweile aus allen Schlachtfeldern seines Lebens um ihn aufsteigt und er dem nahenden Tode entgegengähnt, bis er sterbend ausruft:

„Auch an die Hölle kann man sich gewöhnen!"

Ein Mohr als Feldherr der Finnen beweist die Art des Contrastes, in welcher sich der Dichter gefällt. Dieser Mohr ist nun ein so vollendetes Scheusal, daß der Mohr Aaron im „Titus Andronikus" oder Franz Moor in den „Räubern" im Vergleiche damit als vergebliche Versuche

erscheinen, das Böse zu incarniren. Er ist jeden Zoll ein Teufel, und keine Kritik kann ihn weiß waschen. Doch ebenso ist der Held Herzog Theodor die Ausgeburt einer krankhaft überreizten Phantasie, ein geistig schwaches Werkzeug in der Hand des Verführers, von dem er sich nur durch häufige gemüthliche Anwandelungen unterscheidet. Die Art, wie er seinen Bruder, seinen Vater, seine Gattin behandelt, wird nur durch diejenige aufgewogen, mit der sein eigener Sohn ihm gegenübertritt. Alle Verhältnisse der Pietät in grellem Cynismus mit Füßen zu treten, das ist die Art und Weise, wie der junge Dichter seinen Gigantentrotz zu bewähren und Effect zu machen sucht. So ist die Composition des Ganzen, so sind alle Charaktere und Situationen gleichmäßig in das Element einer exaltirten, über= und unmenschlichen Kraft untergetaucht, welche jeden Kunstgenuß verkümmert und der Dichtung nur den Zusammenhang eines wüsten Traumes vergönnt, in welchem die abenteuerlichsten Schrecken, locker verknüpft, durch einander stürmen. Die Sprache aber ist überreich an Hyperbeln, im Vergleiche mit denen die Hyperbeln der Schiller'schen Räuber als schüchterne Metaphern eines geschmackvollen Talentes erscheinen. Trotz dieser grandiosen Auswüchse, in Betreff deren Grabbe unter allen Autoren der Erde vergebens seines Gleichen suchen würde, liegt im „Herzog Theodor von Gothland" ein Schatz wahrhaft dramatischer Scenen und eine Fülle echt dichterischer Schönheiten verborgen, den zu heben selbst die augenscheinliche Häßlichkeit, die dabei Wache hält, nicht verhindern darf. In einer Zeit Houwald'scher Empfindelei, in der selbst die Gespenster des Schicksals auf's Manierlichste in den glattesten Jamben ihren fatalen Fatalismus declamirten, konnte das Verdienst eines Dichters nicht gering geachtet werden, der den verwöhnten Nerven wieder einmal eine drastische Tragik zumuthete und die naßkalte Atmosphäre der Sentimentalität durch tobende Orkane der Leidenschaft reinigte. Bei aller Uebertreibung war in diesen Scenen des „Gothland" dramatisches Leben; gerade die Elemente der Handlung selbst und das Eigenthümliche der Charaktere wurden mit lebhaften, oft wilden Accenten betont, während in den Dramen der Zeitgenossen die überflüssigen Schönheiten der Diction alle Marksteine der Handlung und Charakteristik überwucherten. Die Composition war zwar von keinem tieferen Gedanken beseelt; es war eine grelle, tragische Schuld und

eine ebenso grelle Sühne; aber es war doch der Geist der Tragödie und eines großen, zermalmenden Schicksals, das über diesen Nordlandsriesen waltete. Und auch die forcirte Kraftsprache, welche grandiose Gedankenblöcke vulkanisch umherschleuderte, war nicht mühsam herbeigesucht und angeeignet; sie war der mächtige Schwung eines ursprünglichen Talentes. Das nordische Colorit war mit großer Treue wiedergegeben. Es sind Naturschilderungen von seltener Kraft darin:

„Die Windsbraut hat
Den Ocean entwurzelt!
Wie ein Gigant stürmt er empor
Mit hunderttausend Häuptern, holt
Den Adler auf dem Flug ein und zerschellt
Mit gräßlichem Gebrülle an
Der Sternenveste! — Mövenschaaren fliegen auf —
Thurmhohe Wasserhosen saugen an den Wellen."

Der Mohr dagegen, der sich durch die Erinnerung an die wilden Naturerscheinungen seiner Heimath berauscht, um seinen Racheburst zu steigern, bringt einen eigenthümlichen exotischen Duft in die Dichtung, der auf die junge Muse Freiligrath's sicher nicht ohne Einfluß war:

„Sinne, öffnet eure Thore!
Seh'n will ich der Sahara Meteore!
Ha, wie die Lavaström' vom Aetna, fluthen
Hoch vom Zenith die Sonnengluthen!
In Feuer ist der Tag getaucht,
Verbrannte Asche ist die Luft, die Erde raucht,
Der Samum weht,
Und Mauritania's Karawan' vergeht!
Der rothe Löw', umflogen
Von eines Feuerkammes Wogen,
Schnaubt Mord, peitscht mit dem Schweif den Sand,
Stürmt als Komet der Wüste durch das Land.
Und als ihr Sternbild, furchtbar leuchtend,
Gleich dem Orion der Aequatornacht,
Tod kündend dem, der es erblickt,
Umfunkelt von des Felles Arguspracht,
Die blutgewasch'nen Zähne weisend,
Sie mächtig an einander schärfend,
Wie Netze seine Blick' auswerfend,

Mit glüh'ndem Aug' die Beut' umkreisend,
Schweift dort, mit einem Blutstreif ihn befeuchtend,
Der Königstiger seinen Pfad!"

Aehnliche narkotisch wirkende Glanzstellen der Grabbe'schen Muse finden sich zahlreich im „Theodor von Gothland" zerstreut, und neben ihnen erhabene Gedanken über Welt und Leben, allerdings mit herb blasphemischer Tendenz und häufig mit cynischer Wendung. Was Grabbe vom Menschen sagt, das gilt eher von den Schöpfungen seiner Muse:

„Der Mensch
Trägt Adler in dem Haupte
Und steckt mit seinen Füßen in dem Kothe,
Wer war so toll, daß er ihn schuf?
Wer würfelte aus Eselsohren und
Aus Löwenzähnen ihn zusammen? Was
Ist toller, als das Leben? Was
Ist toller, als die Welt?
Allmächt'ger Wahnsinn ist's,
Der sie erschaffen hat!"

Wir verweilten längere Zeit bei dieser Erstlingsschöpfung Grabbe's, weil sie uns in ihren Extremen das Bild des ganzen Dichters am klarsten giebt. Er hat wohl das Ueberschwängliche, das darin herrscht, später gemildert, niemals aber das Bizarre überwunden, ihm nur später eine knappere Form gegeben. Wenn er anfangs bizarr pathetisch war, so wurde er später bizarr epigrammatisch; wenn er anfangs ausschweifte durch die gigantischen Umrisse der Composition, die aber doch durch ihre Folgerichtigkeit spannend wirkte, so später durch das massenhaft Gedrängte, das welthistorisch Spectakelhafte, durch welches jedes individuelle Interesse ausgelöscht wurde. Ohne Frage ist der „Gothland" dramatischer, als etwa „die Herrmannsschlacht", in welcher ganze Stämme und Legionen auf einander platzen. Am besten componirt von Grabbe's Tragödieen ist wohl „Don Juan und Faust", eine Dichtung, die an großen und unvergänglichen Schönheiten die gesonderten Schöpfungen Lenau's überragt. Schon der Gedanke, die beiden Helden der Sage in eine dramatische Handlung zu verweben, ist kühn und bedeutend und nur in sofern bedenklich, als Faust eine übergreifende Persönlichkeit ist, in deren Entwickelung der ganze Don Juan als ein

Moment enthalten. Es kommt indeß auf die Behandlungsweise des Dichters an. Er kann den Faust als Spiritualisten, den Don Juan als Sensualisten schildern; er muß sie aber alsdann entweder durch die Consequenz ihres Principes, oder durch die Untreue gegen dasselbe untergehen lassen, und zwar beide gleichmäßig, um die dramatische Rhythmik zu wahren. Grabbe hat die Donna Anna Don Juan's gleichzeitig zur Helena Faust's gemacht, die der Magier auf sein Schloß auf dem Montblanc entführt. Dadurch hat er die beiden Sagenkreise verknüpft, und die alte Weltstadt Rom ist der passende Ort, wo die Begegnung der beiden Sagenhelden des Nordens und Südens stattfindet. Der Teufel, der den Materialisten und Idealisten zuletzt gleichzeitig holt, giebt überdies einen einheitsvollen Abschluß. Doch der Don Juan tritt in der Dichtung ebenso zum Nachtheile Faust's in den Vordergrund, wie Leporello zum Nachtheile des Ritters Mephisto. Don Juan ist dramatischer, lebendiger; er bewegt sich in den anschaulichen, heiteren Kreisen des Lebensgenusses, in bestimmten Situationen, während der Magier sich schwerer aus seinen geheimnißvollen Gedankenkreisen in eine concrete Handlung hinausbewegt. Grabbe hat indeß wohl gefühlt, daß er das sensualistische Element im „Faust" dämpfen mußte, um den Gegensatz frisch und rein zu erhalten, daß er nicht in die Fußstapfen Goethe's treten konnte, der aus dem alten Faust selbst auf einmal einen jugendlichen Don Juan herausschält. So behauptet der Grabbe'sche Faust auch Donna Anna gegenüber seine magische Würde, seinen gedankenvollen Ernst; und es ist tief gedacht, daß er sie nicht verführt, sondern durch seine magische Gewalt tödtet und sie nicht wiederzuerwecken vermag. An ihrer Leiche ruft er aus:

„Anna!
Wie edel schön! Auch noch in deinem Tode! —
In diesen Thränen, die ich weine, spür'
Ich es; es gab einst einen Gott — der ward
Zerschlagen — Wir sind seine Stücke — Sprache
Und Wehmuth — Lieb' und Religion und Schmerz
Sind Träume nur von ihm."

Der Zauber, mit welchem Faust früher Anna's Herz zu gewinnen sucht, ist ebenso edel gehalten. Er will sie durch die Magie der Empfindung an sich fesseln und zeigt ihr die Heimath:

„Sieh! grau und himmelhoch — wie ein
Senat uralter Erdtitanen, die
Im stummen, eis'gen Trotz zur Sonne schau'n,
Am Fuß gefesselt zwar, doch nicht besiegt,
Die mit Verheerung stäubender Lawinen
Das leiseste Geräusch, das sie im Traum
Zu stören wagt, bestrafen — liegen da
Die Alpen — — blicke weiter: (meine Kunst
Reißt dir die Fern' in den Gesichtskreis)
Dort zieht der Rhone hin, stolz auf Lyon,
Das sich in seiner Wellen Spiegel schmückt, —
— Dann öffnen sich die grünen Auen der
Provence, voll von Lieb' und von Gesange, —
Und dort, wo, um dein Auge nicht zu hemmen,
Die Pyrenäen-Kett' ich auseinandersprenge,
Erscheint Hispania, wollüstig in
Zwei Meeren seinen heißen Busen badend,
Und jene Thürme, deren Spitzen, fast
Wie Wetterstrahlen, nach den Wolken zucken,
Es sind die Thürme deiner Vaterstadt,
Sevilla's" —

Diese Stelle mag zugleich für den einen Lord Byron noch übersliegenden Dichterschwung Zeugniß ablegen, von welchem diese Tragödie durchdrungen ist. Selbst der Ritter hat nicht den sarkastischen, beißenden Ton des verneinenden Geistes Mephistopheles; er erhebt sich oft mit dem rebellischen Adel Lucifer's, mit all' dem stolzen Feuergeiste der Zerstörung, der im allgemeinen Weltbrande über den Geist des Lichtes zu triumphiren, ihn im Schutte seiner Herrlichkeit zu begraben gedenkt. Eine Fülle origineller und tiefer Gedanken, großartiger Bilder, welche das niedliche metaphorische Schnitzwerk dürftiger Talente beschämen, selbst schlagender dramatischer Momente, läßt diese Tragödie wohl als die werthvollste von Grabbe's Dichtungen erscheinen, um so mehr, als ihr Organismus von einem dramatisch ineinandergreifenden Grundgedanken beseelt ist. Ihr am nächsten stehen die Hohenstaufentragödieen: „Friedrich Barbarossa" und „Heinrich VI.", in denen Grabbe nicht, wie Shakespeare, nur poetisch verzierte Chroniken geben wollte, sondern Dramen mit einem Mittelpunkte, mit einer concentrischen Idee. Leider waren die Stoffe wenig gefügig. Das würdevolle Kaiserthum Barbarossa's,

das im Nord und Süd die Feinde niederstampfte und zuletzt im Oriente unterging, das mehr diplomatische, ränkevolle, grausame Heinrich's VI. sprengen, gerade durch die Weltmacht und die Weltweite ihrer Beziehungen, den Rahmen der dramatischen Einheit, und wenn auch die Idee des Kaiserthumes selbst und die persönliche Größe der Charaktere, die es vertraten, das in Raum und Zeit Zersplitterte zusammenhält, so sind doch die verschiedenen, von der Geschichte gegebenen Interessen nicht als dramatisch ineinandergreifende Momente zu verwerthen. Es sind mehr rohe Strebepfeiler, die von außen den dramatischen Bau tragen, als jene künstlerisch gearbeiteten Pfeiler, die seiner inneren Architektonik Schwung verleihen. Der zufällige Untergang dieser Kaiser, der sich nicht einmal tragisch motiviren läßt, der nicht durch den Conflict selbst bedingt wird, macht auch einen künstlerischen Abschluß unmöglich. Das Wesen dramatisirter Historien, das Chronikenhafte, das vorwiegend Thatsächliche läßt sich bei so gearteten Stoffen durch kein Talent verhüllen. Dennoch wäre es unbillig, zu verkennen, daß Grabbe in beiden Tragödieen kräftig auf eine dramatische Einheit hingearbeitet hat, so weit es irgend der spröde Stoff gestattete, und daß von Shakespeare's historischen Königsstücken nur der wahrhaft tragische „Richard II." und allenfalls „Richard III.", was dramatische Concentration betrifft, den Vergleich mit Grabbe's „Hohenstaufen" aushalten können. Einzelne Scenen in beiden Tragödieen, wie z. B. die Scenen zwischen Friedrich Barbarossa und Heinrich dem Löwen bei Legnano, zwischen Heinrich und Mathilde am Strande, die Wiederkehr des wilden Welfen und die Erstürmung von Bardewick, die Scenen zwischen dem tyrannischen Heinrich VI. und seiner zartfühlenden Gemahlin Constanze gehören zu den Perlen deutscher Dramatik, wie überhaupt der durchgängige Schwung und Adel, das unverfälschte Pathos grandioser Gesinnungen und Gedanken den Beruf Grabbe's zur historischen Tragödie im größten Style auf's Unzweifelhafteste an den Tag legen. Das Charaktergemälde Heinrich's VI. ist mit Shakespeare'scher Meisterschaft entrollt; und eine Fülle herrischer, grausamer, selbst tückischer Züge, eine Nichts achtende, kein Mittel scheuende politische Klugheit, die tiefsten Schatten des Charakters vermögen nicht die Theilnahme für ihn zu erkalten, die sich durch einen unsagbaren, oft hervorbrechenden Zauber des Gemüthes

stets wieder erwärmt fühlt. In diesen Grabbe'schen Tragödieen pulsirt das echt deutsche Gemüth mit seinen oft unerklärlichen Räthseln und Widersprüchen, mit seiner durch alle Gewaltthätigkeit und Wildheit hindurchbrechenden Tiefe und Zartheit, mit seinem unverwüstlichen Humor, der den Schmerz, den Kampf, den Tod überwindet. Nur ein deutscher Dichter konnte das Verhältniß zwischen Friedrich Barbarossa und Heinrich dem Löwen so durch die tiefsten Züge des Gemüthes adeln, das über die brutalsten Thatsachen einen oft bizarren, aber doch dem Herzen verständlichen Schein ausbreitet und mit seinen feuchten Regenbogenfarben über den Gewittern schwebt!

Hätte die deutsche Bühne von „Don Juan und Faust" und diesen Tragödieen, welche einer scenischen Einrichtung keineswegs mehr widerstreben, als viele mühselig zurechtgemachten Shakespeare'schen Stücke, Notiz genommen — vielleicht hätte sich Grabbe's Talent, das für theatralische Wirkung durchaus nicht verschlossen war, noch mehr zu einem maßvollen und regelrechten Schaffen bequemt und wäre der Nation und ihrem Theater nicht durch exorbitante Productionen verloren gegangen. Mit „Napoleon oder die hundert Tage" (1831) beginnt eine Epoche Grabbe'scher Production, in welcher man nur irrthümlich größere Abgeschlossenheit und Concentration finden konnte. Denn wenn man mit Hegel verlangen darf, daß der Dramatiker sein Pathos explicire, so hält Grabbe, der es in seinen bisherigen Dramen in großer und würdiger Weise gethan hatte, dies jetzt für überflüssige Concession an den Geschmack der Menge, dämmt die Ergüsse seiner poetischen Ader, in denen doch immer der echte Lebensquell der Melpomene schäumt, und glaubt sich künstlerisch zu beschränken, wenn er nur charakteristische Skizzen giebt, die, so scharf und schlagend sie sein mögen, niemals das dramatische Gemälde ersetzen können. Was ist sein „Napoleon", seine „Herrmannsschlacht" Anderes, als großartige dramatische Schlachtfresken, mit kecken Blitzen des Humors, mit einer durch den Pulverqualm nicht getrübten Schärfe der Charakteristik, aber doch nur ein massenhaftes Hin- und Herwogen, das keine organische Entwickelung, keine Einkehr der Charaktere in ihre eigenen Tiefen gestattet und alles individuelle Leben durch colossale Conflicte der Nationen betäubt? Selbst „Hannibal", der von diesen Stücken noch die geschlossenste und großartigste Composition

hat und am glücklichsten ist in scharfen, epigrammatischen Wendungen und frappirenden Skizzen, macht immer nur den Eindruck einer Studie, welche uns das Talent des Künstlers bewundern läßt, aber mehr eine Verheißung, als eine Erfüllung ist. Es wird Niemand leugnen, daß es von seltener Begabung spricht, mit der Kohle und mit wenigen Zügen eine Physiognomie unverkennbar an die Wand zu zeichnen; aber wir würden den Künstler auslachen, der uns eine solche Kohlenskizze als Portrait verkaufen wollte. Grabbe's letzte Tragödieen sind Kohlenskizzen, mit vollster Verachtung des Bühnenrahmens an die Wand gemalt. Sie bewegen sich noch dazu in absteigender Linie; denn die „Herrmannsschlacht" ist gar ein wüstes Scenenconglomerat, ohne alle dramatische Gliederung, ja ohne alle theatralische Anschauung; denn der Dichter denkt sich keine andere Bühne, als den wirklichen Teutoburger Wald, und läßt seine Personen wo möglich an den verschiedensten Flügeln des Treffens gleichzeitig sprechen. Die einzelnen Schlachttage bilden die Acte des Stückes. Die Charakterskizzen von Herrmann und Varus haben wohl einzelne fesselnde Züge, aber es sind mehr Hermen ohne dramatische Hände und Füße, als ausgeführte Bildsäulen, und die Schlußscene in Rom, der sterbende Augustus, eröffnet große welthistorische Perspectiven auf das aufgehende Christenthum, ist aber doch dem Baue des Ganzen äußerlich angehängt.

Ueber Grabbe's dramatische Schnitzeleien, wozu wir besonders die überaus witzige und an burlesken Einfällen reiche Literaturkomödie: „Scherz, List und Rache" und auch das Märchen: „Aschenbrödel" (1835) rechnen, können wir rasch hinweggehen, nachdem wir das Gesammtbild seiner dichterischen Leistungen entrollt, die man eine Zeit lang ohne Frage überschätzt hat, jetzt aber zu unterschätzen geneigt scheint, indem man eine matte Technik, welche die mittelmäßigste Capacität in kürzester Zeit zu erlernen vermag, als eine außerordentliche Mitgift des dramatischen Talentes ausposaunt. Grabbe ist seit Schiller's Tode der bedeutendste geschichtliche Tragödieendichter der Deutschen; Zacharias Werner hat einige Verwandtschaft mit ihm im Sinne für große Züge und im kühnen Schwunge, erreicht ihn aber nicht in der ungetrübten Klarheit der geschichtlichen Auffassung, in der epigrammatischen Schärfe und hinreißenden Kraft der Darstellung, und Immermann, der sich als sein Mäcen

nur zweifelhafte Verdienste um ihn erworben hat, steht als Dramatiker unter ihm, indem er, bei größerer Ruhe der Anordnung und Gruppirung, doch nicht im Entferntesten an die schöpferische Gestaltungskraft Grabbe's und die ursprüngliche Mächtigkeit seines Talentes heranreicht. Das originelle Kraftdrama, dessen Geäder sich durch unsere Literatur hindurchzieht, und das in neuester Zeit wieder zahlreiche Pfleger gefunden, indem es sich der wirklichen Bühne bald mehr, bald weniger näherte, kann gegenwärtig nur einen Vertreter aufweisen, dessen ursprüngliche Begabung dem Talente Grabbe's ebenbürtig ist — Friedrich Hebbel. Beide zeigen eine Vorliebe für das Bizarre; doch es liegt bei Grabbe mehr in der Anordnung und Ausführung, bei Hebbel im Stoffe und im Gedanken; Grabbe wählt vorzugsweise historische Stoffe, Hebbel sociale; bei Grabbe wiegt der Sinn für die geschichtliche, bei Hebbel der Sinn für die ethische Bedeutung vor. Grabbe liebt große Charaktere, Hebbel tiefe, Grabbe gewaltige Collisionen, die äußerlich imponiren, Hebbel verschlungene Probleme, die innerlich beschäftigen; Grabbe zermalmt, Hebbel zerreibt. — Wo Grabbe die tragische Keule schwingt, da wirkt Hebbel mit tragischem Gifte von innen heraus. Beide lieben originelle, kräftige, knorrige Bilder; doch ist Grabbe schwunghafter und epigrammatischer, Hebbel bedachtsamer, bezeichnender, aber auch oft gesuchter. Grabbe übertrifft Hebbel bei weitem an Frische, Kraft, glühendem und hinreißendem Dichterfeuer; Hebbel übertrifft Grabbe bei weitem an künstlerischem Verstande in der organischen Gliederung der Dramen, in der architektonischen Vollendung, in der jedes Einzelne dem Ganzen dient. Bei Grabbe ist die dramatische Collision ein Kampf der Kräfte, bei Hebbel ein Kampf der Gedanken; dort ein heroisches Titanenmaß, hier ein geistiges; dort Gestalten von riesigen Dimensionen, hier Gedanken von bedeutender Tragweite; dort kräftig geartete Naturen, die auf einander platzen, hier fleischgewordene Dialektik in den feinsten Combinationen. Beide Dichter haben das gemeinsam, daß sie sich in den Extremen bewegen und die rechte Mitte der Schönheit und künstlerischen Harmonie verfehlen. Bei Grabbe liegt der Grund hiervon in einer krankhaften Exaltation der Phantasie, welche ihrem entzügelten Schwunge rücksichtslos folgt; bei Hebbel geht die Vorliebe für das Abnorme, Außergewöhnliche aus einem allzu grüblerischen Verstande her-

vor, welcher sich dadurch befriedigt fühlt, wenn er die Contraste auf die Spitze treibt, wenn er über jäh aufgerissene Klüfte eine Brücke des Gedankens bauen kann. Ihn fesselt das Phänomenartige, Pathologische; er docirt wie in der Klinik; er fühlt der Menschheit an den Puls und sucht an grellen Krankheitsbildern das Ideal der Gesundheit zu lehren. Doch während wir bei Grabbe oft den Balsamhauch echter, erquickender Poesie fühlen, weht uns bei Hebbel oft eine dumpfe und schwüle Lazarethluft entgegen, in welche uns der Dichter, trotz unseres Unbehagens, mit krampfhafter Nöthigung hineinreißt. Beide Dichter haben dem Häßlichen allzu sehr gehuldigt. Bei Grabbe ist das Häßliche in der Regel die Verzerrung des Großen, das sich übernimmt; bei Hebbel die Entwerthung des gesunden und einfachen Empfindens und jeder menschlichen Courantmünze zu Gunsten eines Gefühles, das sich nur in Ausnahmesituationen bewähren kann, und das uns seine kunstvoll, aber seltsam geprägten Medaillen als alltägliches Tauschmittel aufdrängen will. Grabbe hätte niemals eine Tragödie von solchem inneren Zusammenhalte und dramatischer Consequenz schreiben können, wie Hebbel's „Maria Magdalena"; Hebbel nie eine Tragödie von jenem dichterischen Schwunge, jener poetischen Magie, wie Grabbe's „Don Juan und Faust". Friedrich Hebbel aus Wesselburen in Dithmarschen (geb. 1813) wuchs in beschränkten Verhältnissen auf, doch in der Mitte eines kräftigen Volksschlages von gesundem Naturell. Anfangs Autodidakt, wovon ihm bis in die späteste Zeit eine gewisse Zähigkeit und Starrheit und ein vorwiegend doctrinairer Ton geblieben, verdankt er seine weitere Fortbildung vorzugsweise der Schriftstellerin Amalie Schoppe in Hamburg und dem Könige von Dänemark. Er studirte in Heidelberg und München und hielt sich später in Hamburg, Kopenhagen und nach einer Reise durch Italien in Wien auf, wo er sich 1846 mit der Schauspielerin Christine Enghaus verheirathete. Seine Tragödieen sind: „Judith" (1841), „Genovefa" (1843), „Maria Magdalena" (1844), „Herodes und Mariamne" (1850), „Julia" (1851), „Agnes Bernauer" (1855). Außerdem verdient das „Trauerspiel in Sicilien", eine Tragikomödie (1851), und die Lustspiele: „der Diamant" (1847) und „der Rubin" (1851) erwähnt zu werden. Seine „Gedichte" (1842 und 1848) zeichnen sich

oft durch tiefe und bedeutende Gedanken aus; doch fehlt ihnen der Schmelz und Zauber des lyrischen Talentes.

Hebbel besitzt unleugbar geniale Kraft des Ausdruckes und der Gestaltung, hat aber bis jetzt weder auf die Bühne, noch auf die Nation einen durchgreifenden Einfluß gewinnen können, weil sein Talent alle weicheren Tinten verschmäht, welche dem deutschen Geschmacke unentbehrlich sind, weil es herb und hart, trotzig und herausfordernd in Styl und Tendenz, gleich den alten Recken und Riesen des Nordlandes, über die Bretter schreitet, und weil er dabei nicht, wie Grabbe, eine naive Ungeberdigkeit besitzt, sondern unter der Maske der Melpomene die Miene eines sittlichen Reformators verbirgt und überdies mit der Prätension auftritt, ein neues, selbstentdecktes ästhetisches Gesetz, welches das Wesen des modernen Dramas regenerirt, zu verwirklichen. Er giebt zu seinen meisten Stücken gleichzeitig die ästhetische Gebrauchsanweisung; ja, er will, wie im „Trauerspiel von Sicilien", neue dramatische Gattungen schaffen und fordert die dramaturgische Kritik in der Person des Professor Rötscher auf, die Begriffsbestimmung dieser neuen Gattung festzusetzen. So wenig heutzutage ein dramatischer Dichter ohne klares ästhetisches Bewußtsein Bedeutendes schaffen kann, so tritt doch bei Hebbel das Bewußte und Doctrinaire bewältigend in den Vordergrund, und einige seiner Schöpfungen machen mehr den Eindruck, poetische Illustrationen zu seinen neuen ästhetischen Theorieen zu sein, als innerer Begeisterung entsprungene Dichtungen. Ein großer Dichter schafft neue Gattungen durch einen glücklichen Griff, ohne es zu wollen; wo aber das Wollen dem Schaffen vorausgeht, da wird die Dichtung selbst in mißlicher Weise von einer bleichen Reflexion angekränkelt sein, welche als ein kritischer Niederschlag nicht ganz in ihr aufzugehen vermag. Hebbel ist ein moderner Dichter; er will nur den höchsten und wahrsten Interessen der Gegenwart, die er mit kritischer Klarheit erfaßt, Rechnung tragen. Nach seiner eigenen Theorie soll das Drama den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnisse zur Idee, d. h. zu dem Alles bedingenden sittlichen Centrum, das wir im Weltorganismus schon seiner Selbsterhaltung wegen annehmen müssen, veranschaulichen. Der Dramatiker hat also das Leben in seiner Gebrochenheit und zugleich das Moment der Idee zu erfassen, in welchem jenes die verlorene Einheit wiederfindet. Hebbel denkt bei diesen

Sätzen nur an die sociale, nicht an die historische Tragödie, für die er, wie auch seine Urtheile über Schiller beweisen, kein Verständniß hat. Das Drama hat es nach seiner Ansicht nur mit einem Probleme zu thun, was schon den einfachen Standpunkt der Tragödie verrückt. Der Dramatiker ist nach Hebbel's Ansicht theils ein Prophet, theils ein Reformator; er ist, wie Hamlet, nur zur Welt gekommen, um die aus ihren Fugen gekommene Zeit wieder einzurenken. Die knarrende Arbeit des „Einrenkens" macht aber keineswegs einen reinen ästhetischen Eindruck. Es ist durchaus nicht die Aufgabe des Dramatikers, dem Weltgeiste in's Handwerk zu greifen, und es ist einseitig, die tragische Collision auf einen olympischen Kampf alter und neuer Götter, alter und neuer ethischer Principien zu beschränken, die sich im Menschenschicksale durchfechten. Auch hat der Dramatiker das Leben nicht in seiner Gebrochenheit zu erfassen; der Conflict wird um so tragischer sein, je gleichberechtigter und ganzer die kämpfenden Elemente sind. Auf dieser Einseitigkeit der Hebbel'schen Auffassung, die in Wahrheit eine Erneuerung der romantischen Theorie von der Ironie ist, beruht indeß die Originalität seiner Dichtungen. Hebbel trägt überhaupt noch viel Romantisches in sich. Er liebt den Hintergrund des Mittelalters, den somnambulen Apparat der Romantiker und wählt deshalb gern entlegene Stoffe, welche, dem Mythus oder der Sage entnommen, der dichterischen Phantasie freie Bewegung und in der Detailmalerei die Befriedigung aller romantischen Gelüste gestatten.

Hebbel ist der Dramatiker des Problems, und da er mit der Lösung psychologischer und socialer Probleme Ernst macht, so bedarf er der Vertiefung in Anlage, Entwickelung und Charakteristik. Diese Tiefe zeichnet ihn auch in der That aus. Nichts ist ihm fremder, als die in der Luft schwebende Phrase; sein Ausdruck kommt wie mit Naturgewalt aus den innersten Schachten der Seele heraus. Er versteht es, jene Naturlaute abzulauschen, in denen sich auf's Schärfste die individuelle Bestimmtheit eines Charakters ausprägt. Dies ist unzweifelhaft der wesentliche Factor des dramatischen Genies; denn er erschließt das Geheimniß der Menschwerdung seiner Gestalten. Hebbel ist ein Meister der dramatischen Plastik. Seine Gestalten wachsen und entwickeln sich mit der Nothwendigkeit eines organischen Triebes. Die Plastik des Ausdruckes zeigt sich

in einer originalen Bildlichkeit, in der das Bild nicht neben dem Gedanken herläuft, sondern ihn in kernhafter und schlagender Weise ausdrückt. Die Metapher ist nie äußerlich dem Gedanken angeheftet; sie ist seine Blüthe, der schöne Gipfel, der seine Entfaltung zusammenschließt. Doch die Wahrheit des Ausdruckes gilt Hebbel mehr, als seine Schönheit; daher manche unschöne Wendung, manche Versündigung gegen die Gesetze des Geschmackes, welcher die Naturwahrheit nicht in ihrer nackten Form gelten läßt, sondern eine ideale künstlerische Verklärung des Ausdruckes verlangt. Hebbel's Charaktere sind, wenigstens in den ersten Dramen, Menschen von Fleisch und Blut, aber es ist viel wildes Fleisch dabei, und manche Kretins mit häßlichen Kröpfen wohnen in der rauhen Alpenluft der Hebbel'schen Poesie. Die Polemik, die bei Hebbel aus seinen oft in starrer Weise fixirten ästhetischen Intentionen hervorgeht, erstreckt sich auch auf seinen Styl, der eine innere Verbitterung gegen alles Lyrische, Melodische, Pathetische athmet und sich daher oft zu auffallenden Härten, paradoxen Wendungen, unmusikalischen Wortfügungen verleiten läßt, oder mindestens zu jenen grandiosen Fugen der Diction, welche dem Uneingeweihten unverständlich sind und wie Dissonanzen klingen. Hebbel kann nie ein Liebling des Volkes werden! Denn das Volk wird stets die Mühe scheuen, sich in Probleme zu vertiefen, eine Mühe, die ihm der Dichter zuzumuthen keineswegs nöthig hat, um groß und bedeutend zu erscheinen. Eine Dichtung soll allgemein menschliche Saiten berühren; sie soll durch die unmittelbare Macht der Begeisterung wirken; sie soll ein klares Bild der Schönheit sein, das keines Commentars bedarf, so wenig wie der Leib der Venus Anadyomene des anatomischen Messers. Doch diese Einheit des Bildes und Gedankens, dieses Ideal des Schönen hat Hebbel nur annäherungsweise in seinen besten Dramen erreicht. In den übrigen überwiegt die Tiefe der Intention über die Harmonie der Ausführung; der Grundgedanke greift riesig hinüber über die Form, die ihn darstellen soll; es kommt ein Riß in die Schöpfung, in die Architektonik des Ganzen. Hebbel ist ein großer dramatischer Denker. Um ein großer dramatischer Dichter zu sein, fehlt ihm wenig; aber dies Wenige ist viel — das Maß und der Zauber der Schönheit. Mit Freuden muß man indeß zugestehen, daß er gerade in seiner neuesten Tragödie mit sichtlichem Eifer dies Maß

zu erreichen strebt, wenn auch der Zauber noch unter einer allzu starren Concentration leidet.

Hebbel hat in seiner „Judith" die einfache biblische Tradition dichterisch ausgebaut, aber vielleicht, zu Ungunsten der Einheit der tragischen Collision, mit einer zu großen Fülle dramatischer Motive ausgestattet. Die biblische Judith ist eine Heldin, welche, um ihr Volk zu erretten, den Muth hat, den Unterdrücker zu ermorden. Dieser naive Heroismus mit einer stark brutalen Färbung ist allerdings nicht tragisch; aber bei Hebbel spielen wieder zuviele Motive hinein: Ehrbegierde und Rachedurst für die Verletzung der jungfräulichen Ehre. Die Judith, welche die That beschließt, und die Judith, welche sie ausführt, sind zwei ganz verschiedene Personen. Der Dichter hat zwar nicht blos das Recht, sondern auch die Pflicht, seine Helden im Feuer dramatischer Entwickelung zu läutern und sie nicht so unversehrt mit Haut und Haar aus der Retorte einer Tragödie hervorgehen zu lassen, wie er sie hineingeworfen; doch darf der Conflict selbst, welcher dem Trauerspiele zu Grunde liegt, nicht wesentlich dadurch alterirt werden. Hebbel hat aber ein pathologisches Interesse an den Conflicten des „Weiblichen", und zwar nach seiner sinnlichen Naturbasis, welche er mit Vorliebe in den Vordergrund stellt. So ist auch in seiner Judith das heroische und patriotische Interesse, ohne dessen Initiative die ganze Tragödie unmöglich wäre, rasch in den Hintergrund gerückt, während der Kampf des jungfräulichen Weibes, das einer bizarr beleuchteten Brautnacht entgegengeht, ein Kampf, in den auch die wüsten Reize des sinnlichen Glückes ahnungsvoll hineinspielen, sowie später die Schilderung der Entehrung in einer bunten Mischung psychologisch, ja physiologisch berechtigter Elemente alles dramatische Interesse absorbirt. So ist die „Judith" keine heroische, sondern eine physiologische Tragödie, überhaupt nur eine eventuelle Tragödie; denn die Heldin verlangt zwar von den Aeltesten Israels das Versprechen, sie zu tödten, sobald es ihr eigener Wunsch sei, doch sie selbst deutet an, daß sie nur dann an dies Versprechen erinnern werde, wenn ihr Schooß fruchtbar sei. Im entgegengesetzten Falle wird man sich wohl an die Bibel halten dürfen, in der es heißt, daß sie hochgeehrt im ganzen Lande Israel war und ein Alter von hundert und fünfzig Jahren erreichte. Das ist doch kein tragischer Abschluß! Die Scenen zwischen Judith

und Holofernes sind übrigens im großen Style entworfen und ausgeführt. Holofernes ist ein trunkener Wilder, ein thierischer Weltzerstörer, aber doch von berauschender männlicher Kraft; eine Natur, aus deren dumpfer Thierheit Blitze der Offenbarung leuchten. Er gehört in die Bildergallerie syrischer Götzen, die, lebendig geworden, von ihren Piedestalen springen und die Weisheit der Astarte in dämonischen Naturlauten der Welt verkünden. Er ist der Gott und die Bestie, Beide in Eins verschmolzen, und doch unfähig, zum Menschen zu werden.

Hebbel's zweite Tragödie „Genovefa" macht aus dem Volksmärchen eine Tragödie. Doch der Dichter verstümmelt das Volksmärchen, indem er seinen rührenden und nothwendigen Abschluß, das Wiederfinden Genovefa's durch Siegfried, ausläßt, d. h. eben, indem er es zur Tragödie macht. Das Gefühl des Publicums verlangt indeß jene traditionelle Befriedigung. Hebbel wollte aus der Genovefa kein gewöhnliches Rührstück machen, in welchem sich die Tugend zu Tische setzt, während sich das Laster erbricht; aber bei solchen Stoffen, die in fest geprägter Form im Bewußtsein des Volkes leben, ergänzt dieses den Schluß aus eigenen Mitteln. Golo ist zwar nicht der eigentliche Held der Tragödie, aber es concentrirt sich in ihm das dichterische und pathologische Interesse, auch die Dialektik des sittlichen Begriffes, auf welche es Hebbel hauptsächlich ankommt. Schuld und Sühne vereinigen sich in ihm; er ist das Agens, die bewegende Macht im Stücke; aber auch Genovefa ist nicht schuldlos; oder vielmehr — Hebbel schiebt die Schuld niemals seinen Helden in's Gewissen; er schreibt Tragödieen, in denen die ganze sittliche Weltordnung mit ihren feststehenden Satzungen die tragische Schuld übernehmen muß und die Sühne und Versöhnung in einer reformatorischen Idee liegt, welche wie ein Blitz aus den schwärzesten Finsternissen emporzuckt. So ist „Genovefa" die Tragödie der ehelichen Treue; es ist das Institut der Ehe selbst, gegen welches Hebbel seine dialektischen Löwentatzen kehrt; allerdings, wie immer, ohne directe tendenziöse Angriffe; aber doch als rastlos wühlender Maulwurf in künstlerischen Gängen — eine Zerstörung, die sich unter dem Scheine architektonischer Arbeit verbirgt. Siegfried's Liebe ist sicher, durch Sitte und Gesetz geschützt, auch in der Ferne; Genovefa's Glück muß jetzt in der Romantik platonischer Entsagung bestehen. Der Held kann lange

Jahre fortbleiben — das unsichtbare Band soll, trotz aller dazwischen liegender Meere und Länder, die Herzen fesseln. Das muß einer materialistischen Weltanschauung als die Verkümmerung ungenossener Schönheit erscheinen; und „das Alles bedingende sittliche Centrum des Weltorganismus", das reformatorische Princip, hat bei Hebbel eine starke materialistische Schwerkraft und will dem die Psyche mit fortreißenden Zuge der Physis und den Anforderungen des natürlichen Lebens ein größeres Recht zuertheilen, als ihm durch die bestehenden Organisationen der Gesellschaft gewährleistet ist. So ist im Hebbel'schen Sinne die Unschuld der Genovefa ihre Schuld. Der Thurmwandler Golo aber, dem auf dem äußersten Rande der Zinne nicht schwindelt, vertritt in einer fesselnden, psychologischen Entwickelung, welche mit großen Zügen den Fortgang der Leidenschaft schildert, die Passion einer unglücklichen Liebe, nicht im Sinne eines Werther, der sich erschießt, nicht im Sinne eines Brackenburg, der wie ein flackerndes Licht ausgeht, sondern mit der Kraft der Action, mit dem Trotze der Leidenschaft, die sich schon ihrer Größe wegen für berechtigter hält, als eine Liebe, die ihren sicheren Besitz getrost verläßt, um in die Ferne zu ziehen und anderen Interessen zu dienen. Dabei benützt Hebbel als Staffage mit Vorliebe romantische Züge. Das Zauberwesen, das an Brentano erinnert, und Charaktere, wie die Hexe Margaritta und der wahnsinnige Klaus, gemahnen uns an die Glanzepoche der Shakespearomanen.

Von einer anderen Seite her minirt der Maulwurf, der „aus dem sittlichen Centrum des Weltorganismus" herkommt und deshalb die Peripherie unserer jetzigen Lebensverhältnisse, die etwas mürb ist, zu durchlöchern sich das Recht nimmt, in einer zweiten Tragödie der ehelichen Treue „Herodes und Mariamne". Der Stoff ist schon oft behandelt, sowohl von einem spanischen Dichter, als auch von dem Zeitgenossen Shakespeare's, dem Engelländer Massinger, in seinem „Herzog von Mailand". Ein Gatte liebt die Gattin so, daß er, einer Gefahr entgegenziehend, nicht wünscht, daß sie ihn überlebe. Er giebt daher einem Vertrauten den Befehl, sie umzubringen, wenn die Nachricht seines Todes eintrifft. Dieser höchste Act der Brutalität und egoistischen Leidenschaft erscheint doch als eine gewaltsame Consequenz der ehelichen Treue. Bei Hebbel ist es der jüdische Duodeztyrann Hero-

des, der die Treue seiner Gattin so mit dem Henkersschwerte bewachen läßt, nachdem er ihrer Liebe durch die Ermordung ihres Bruders eine nicht unbedeutende Erschütterung beigebracht hat. Zweimal zu Antonius geladen, hat er jedesmal dem Vertrauten den bedenklichen Auftrag ertheilt; zweimal kehrt er zurück und findet den Auftrag an die Gattin verrathen. Sie selbst verzeiht ihm das erste Mal; das zweite Mal bestraft sie ihn dadurch, daß sie die Ungetreue spielt und Freude über seinen vermutheten Tod heuchelt. Er läßt sie hinrichten und erfährt zu spät durch einen römischen Hauptmann, dem sie sich offenbart hat, daß sie schuldlos gestorben sei. Diese Tragödie Hebbel's ist reich an außerordentlich feinen und charakteristischen Zügen; sie ist ausgezeichnet durch tiefe, psychologische Motivirung, durch eine Consequenz der dramatischen Combination, welche an die Consequenz eines guten Schachspielers erinnert, der seinen Plan mit Ausdauer verfolgt, die entscheidenden Züge auf's Sorgfältigste durch andere vorbereitet und dabei keine Figur ungedeckt stehen läßt; sie ist frei von cynischen Auswüchsen, grellen Wendungen, in einem durchaus sauberen dramatischen Style gehalten, — und dennoch macht sie einen befremdenden Eindruck, wenn sie überhaupt einen Eindruck macht, und läßt überaus kalt, wie auch die einmalige Aufführung in Wien bewiesen hat. Es kommt dies nicht blos davon her, daß wir, wie es bei dem Dramatiker des Problems immer der Fall sein wird, es nicht mit allgemein menschlichen Zuständen zu thun haben, denen die Sympathie des Publicums entgegenkommt und unmittelbar die Nachempfindung folgt, sondern mit Ausnahme-Motiven und -Situationen, zu deren Verständniß wir uns mühsam hindurcharbeiten, indem es dem Dichter selbst schwer fällt, uns in die abnormen Bedingungen der Charaktere und Verhältnisse einzuweihen; es kommt dies besonders von der durchgängigen schwunglosen Nüchternheit in Styl und Ausdruck, von der begeisterungslosen Durchführung her, die ohne alle dichterische Wärme ist. Die künstlerische Besonnenheit ist ein großer Vorzug; aber sie wird ohne wahrhaft dichterische Begeisterung nur Todtes erschaffen, organisch Gegliedertes, was aber bei der Geburt stirbt. Namentlich das Abnorme einer ungewöhnlichen Leidenschaft verlangt auch im Ausdrucke ein wilderes Feuer, eine dämonische Kraft, und selbst das Excentrische ist hier ein geringerer Fehler, als das Kalte, Berechnete, Nüchterne. Die wilden

Explosionen der Leidenschaft in der „Judith“ sind ganz an ihrem Platze und sichern durch ihre hinreißende Kraft auch der Tragödie auf der Bühne eine ergreifende Wirkung; in „Herodes und Mariamne“ aber herrscht eine vollkommen gemäßigte Temperatur des Ausdruckes, wenn wir uns auch in der heißen Zone der Leidenschaft bewegen. Wir empfinden gar keinen Antheil an den Personen, an der ganzen Handlung; es läßt uns ebenso gleichgiltig, wenn Dieser oder Jener hingerichtet, wie wenn eine Schachfigur genommen wird; und das Kopfabhacken macht keinen größeren Eindruck, als bei Bosko. Was die Charaktere sprechen, ist wahr, richtig, angemessen; aber ohne alles Colorit, ohne Leben, ohne das unmittelbar Einleuchtende, was durch den Schwung des Genies jedes Empfinden selbst bei den gewagtesten Verwickelungen mit fortreißt. Was helfen klargeformte Lettern bei einem so matten Abdrucke? Hebbel hat hier ganz zur Unzeit die Druckerschwärze verschmäht, obschon er sonst gehörig schwarz aufzutragen weiß. Was aber ist ein dramatischer Höllenbreughel in Aquarell? Hierzu kommt, daß Hebbel sich in dieser Tragödie veranlaßt gefühlt hat, den historischen Hintergrund: die Zerrüttung des römischen Reiches, den Kampf zwischen Antonius und Octavian, den Aufgang des Christenthumes, mit sorgfältigen Tinten zu malen, obwohl dieser Hintergrund mit dem dramatischen Problem in keinem tieferen Zusammenhange steht, sondern nur äußerliche Handhaben für den Gang der Begebenheiten hergiebt. Daß Herodes, innerlich gebrochen, als er die Unschuld der hingemordeten Gattin erfährt, durch den Besuch der Könige aus dem Morgenlande auch für seine äußere Herrschaft, für seine Krone Gefahren wittert und in dieser Stimmung den Bethlehemitischen Kindermord befiehlt, das ist zwar, um mit Hebbel selbst zu sprechen, „der letzte Strich am Charaktergemälde“; aber am Ende einer Tragödie verlangt man diese Striche nicht mehr, sondern den ideellen Abschluß, und so machen die letzten Scenen einen äußerlichen Eindruck.

Das beste Drama Hebbel's ist unzweifelhaft: „Maria Magdalena“, ein Stück aus einem Gusse, dessen künstlerischer Organismus in allen Gliedern die Einheit des Gedankens trägt. Wie die beiden eben erwähnten Tragödieen in ihrer letzten Consequenz gegen die eheliche Treue und ihr mörderisches Extrem gerichtet sind, so ist „Maria Magdalena“ eine Tragödie der bürgerlichen Ehre. Der Dichter läßt

stets das Recht des Lebens reagiren gegen festgewordene Abstractionen, die nach seiner Ansicht wie incarnirte fixe Ideeen die Welt beherrschen. Er schreibt die objective Tragödie der Welt, deren Versöhnung eben in die Zukunft hinausweist: auf bessere Institutionen, auf reformirende Organisationen. Wer diese für überflüssig hält, auf den werden die Hebbel'schen Dramen einen traurigen, aber keinen tragischen Eindruck machen und nur für grelle, aus der nackten Wirklichkeit aufgegriffene Compositionen gelten können. Das Geheimniß der Hebbel'schen Tragik besteht darin, daß sie die Gegenwart ad absurdum führt; seine ganze dramatische Dialektik beruht auf dieser Argumentation. Hinter den Coulissen seiner Tragödieen sieht der Weltgeist hervor und ruft: „Was ihr da seht, das ist eine Schlangenhaut meiner Entwickelung, die ich abstreife; denn ihr seht doch selbst ein, daß man in dieser Haut nicht bleiben darf, sondern aus ihr herausfahren muß!" Hebbel ist der größte sittliche Revolutionair von allen deutschen Poeten; aber er verbirgt diesen moralischen Jakobinismus unter der kunstvollen Plastik des Tragikers und hat sich sogar eine eigene ästhetische Theorie zurechtgemacht, um seinen dramatischen Pessimismus zu rechtfertigen. Seine Dramen sind eine Analyse, eine Kritik der Gegenwart; er ist darin paradox, ein dramatischer Proudhon. Das Aufbauen der Zukunft überläßt er indeß, wie billig, dem Entwickelungsprocesse der Geschichte, in den er seine eigenen Tragödieen als gährenden Sauerteig hineinwirft. Bei der „Maria Magdalena" treten diese Betrachtungen uns um so lebhafter entgegen, als der Stoff selbst sich in der bürgerlichen Sphäre der Gegenwart bewegt und nicht einer fernliegenden Sagenwelt entnommen und kunstvoll auf den Horizont unserer Zeit visirt ist. Die Charaktere dieser Tragödie haben plastische Sicherheit und Rundung; die Situationen entwickeln sich mit innerer Nothwendigkeit in fortschreitender Handlung; die Bühnentechnik ist mit Glück berücksichtigt und der Grundgedanke tief aus den Interessen der Gegenwart geschöpft. Die bürgerliche Ehre, die Meinung der Welt, ist das Fatum in diesem Drama, ein Fatum, dem das frische Leben und sein Recht geopfert wird. Die bürgerliche Ehre verlangt wenigstens den Schein; — um ihn zu retten, gehen Alle unter. Clara verlangt, daß Leonhard sie heirathe, ohne Liebe, nur um der Ehre willen; der Secretair duellirt sich mit Leonhard „um der Ehre

willen", weil darüber kein Mann hinauskann, weil er sich vor der Welt schämen muß, so lange der Verführer lebt. Und dieser Secretair ist der moderne Mensch des Stückes, um den die Poesie des Lebens schwebt; auch er fällt als Opfer dieses Scheines, den er sterbend verdammt; Clara mordet sich und das Leben, das sie im Schooße trägt — um dieser Meinung der Welt, um dieses Scheines willen. Bis in den kleinsten und feinsten Zug hinein ist diese Verwüstung des frischen Lebens gemalt, wie sie ein todter Begriff, der zur Alleinherrschaft gelangt, an den Lebenden vollzieht. Dabei ruht über dem ganzen Werke die Enge und Schwüle kleinbürgerlicher Verhältnisse. Man sehnt sich hinaus aus diesem Drucke, der in Gestalt dumpfer und enger Begriffe über dem Leben lastet, hinaus, wie Carl, dessen Sehnsucht nach dem freien Meere, nach dem fessellosen Leben im letzten Acte von eigenthümlich ergreifender Wirkung ist. Deshalb ist der Effect des Stückes niederdrückend und zerschmetternd; es ist kein freier Schlachtentod darin; die Opfer fallen, wie verschüttet vom morschen Gemäuer, an dem sie gerüttelt. Von den einzelnen Charakteren vertritt der Tischlermeister Anton die Starrheit des Principes in der Form des unbeugsamen Ehrgefühles. Clara ist die Magdalena, die nicht bereut, die nicht selbst Buße thut, sondern an der das Schicksal die Buße vollzieht. Man kann es dem Dichter zum Vorwurfe machen, daß Clara nicht aus Leidenschaft zu Falle kommt, sondern aus einem niederen Motive der Berechnung. Doch Hebbel sucht in seiner dramatischen Casuistik den einzelnen Fall so schroff als möglich hinzustellen, damit das Princip um so schärfer hervortrete. Er beeinträchtigt zwar dadurch das Interesse an seiner Heldin; doch seine Personen, so lebenskräftig sie sein mögen, sind nur die Soldaten, mit denen der Feldherr operirt, und die er seinen Planen opfert. Der Mangel an Liebe für die eigenen Gestalten bestraft sich allerdings dadurch, daß sie auch bei Anderen keine Liebe für sich zu erwecken im Stande sind.

Noch mehr gilt dies von der Tragödie „Julia", in welcher Hebbel einen Pendant zu seiner „Maria Magdalena" geschrieben hat. Clara beschwört Leonhard auf den Knieen, sie zu heirathen, um den Schein zu retten; Julia, die aus Liebe sich hingegeben, findet in dem hyperblasirten Grafen Bertram, der sich selbst das Leben nehmen will, einen Mann, der eine solche Scheinehe ihr selbst aufdringt und mit

Freuden vollzieht, um noch eine gute, edle That zu thun. Der Verführer Antonio, den an der beabsichtigten Entführung zufällige Begegnisse seines Räuberlebens gehindert, ohne welche die ganze Tragödie unmöglich gewesen, erscheint am Schlusse wieder; die alte Liebe wacht in ihnen auf, und Graf Bertram wird den beabsichtigten Selbstmord nun nicht länger vertagen, da sein Leben nur noch den Liebenden ein Hinderniß ist. Der Edelmuth in den letzten Scenen erinnert stark an Kotzebue, wie denn Graf Bertram selbst etwas Eulalienhaftes hat. Das Scheinbegräbniß und die Namen Julia und Grimaldi erinnern an die Schefer'sche Novelle: „Leonore di San Sepolcro". Wo aber in dieser Tragödie das Tragische bleibt, das wird uns Hebbel, trotz seiner hochtrabenden philosophischen Introduction, schwerlich nachweisen können. Graf Bertram ist, als ein edler Lump, kein Held, der ein tragisches Interesse einzuflößen vermag; und doch ist er die einzige handelnde Person des Dramas. Für Antonio und Julia ist der Ausgang so glücklich, wie es nur in einem Kotzebue'schen Rührstücke der Fall sein kann. Tobaldi ist ein ebenso bizarrer Charakter, wie Graf Bertram — ein Grundgedanke von durchgreifender menschlicher Wahrheit kann nie in abnormen Verhältnissen und durch abnorme Charaktere in angemessener Weise dargestellt werden. In diesen Fehler verfällt Hebbel, und auf ihm beruht seine Unpopularität. Er selbst sagte in seiner Vorrede zur „Julia": „Ich behaupte aber, daß gar kein Drama denkbar ist, welches nicht in allen seinen Stadien unvernünftig oder unsittlich wäre. Ganz natürlich, denn in jedem einzelnen Stadium überwiegt die Leidenschaft, und mit ihr die Einseitigkeit oder die Maßlosigkeit. Vernunft und Sittlichkeit können nur in der Totalität zum Ausdrucke kommen und sind das Resultat der Correctur, die den handelnden Charakteren durch die Verkettung ihrer Schicksale zu Theil wird". Diese paradoxe Behauptung zeugt von der Einseitigkeit der Abstractionen, in welche sich Hebbel verrannt hat, und die sein Talent in bedauerlicher Weise lähmen. Natürlich wird sich nicht in einer einzigen Erscheinung oder in einer einzigen Entwickelungsphase alle Vernunft und Sittlichkeit concentriren; aber „ein in allen seinen Stadien unvernünftiges oder unsittliches Drama" ist eine lächerliche Mißgeburt und gar keiner Correctur fähig. Einen Aufsatz, der aus lauter Fehlern besteht, durchstreicht der Lehrer,

statt ihn zu corrigiren. Wenn nicht in jedem einzelnen Stadium das Vernünftige und Sittliche ebenso gegenwärtig ist, wie das Unvernünftige und Unsittliche, so kann es durch keine Macht der Welt in die Totalität hineingeheimnißt werden, man müßte denn das Ganze als eine olympische Abstraction in die Wolken versetzen, während seine Theile auf der Erde liegen. In der „Julia" z. B. ist in den einzelnen Stadien allerdings wenig Vernunft und Sittlichkeit; aber die Correctur ist ebenfalls nicht eine Verwirklichung der Vernunft und Sittlichkeit. Bleibt Bertram nicht am Schlusse derselbe mit dem Spleen behaftete Sonderling? Gewinnt er durch seine edle That an Interesse? Nicht mehr, wie ein verscharrter Cadaver durch die Blume, die auf ihm wächst. Daß Julia mit dem Schrecke davon kommt, an einen lebensmüden Grafen verheirathet zu sein, statt an einen lebenslustigen Räuber, mit dem ihr doch am Schlusse die Ehe winkt, ist auch weiter keine sittliche Correctur von Bedeutung, wenn es auch beruhigend wirkt, daß der, wie immer in den Hebbel'schen Tragödieen, in unsichtbarer Loge mitspielende Posthumus den rechten Vater erhalten wird. „Julia" ist nur eine Tragödie der Verzögerung, und behandelt in Wahrheit einen aufgeschobenen Selbstmord und eine aufgeschobene Ehe. Rosenkranz hat mit gewohntem Geiste in seiner „Aesthetik des Häßlichen" nachgewiesen, daß diese Tragödie „eine gräßliche Komödie, ein Ungeheuer von Scheincontrasten" ist, und daß „die fundamentalen Verhältnisse nicht tragisch, sondern komisch" sind. Noch mißlungener ist die Tragikomödie: „Ein Trauerspiel in Sicilien". „Eine Tragikomödie," sagt der Dichter in der Einleitung, „ergiebt sich überall, wo ein tragisches Geschick in untragischer Form auftritt, wo auf der einen Seite wohl der kämpfende und untergehende Mensch, auf der anderen jedoch nicht die berechtigte sittliche Macht, sondern ein Sumpf von faulen Verhältnissen vorhanden ist, der Tausende von Opfern hinunterwürgt, ohne ein einziges zu verdienen." Dieser „Sumpf von faulen Verhältnissen" spielt aber auch in Hebbel's Tragödieen eine große Rolle, und seine Poesie ist oft mit Stumpf und Stiel darin stecken geblieben. In der „Julia" hat Hebbel einen eigentlich komischen Stoff in tragischer Weise behandelt; hier behandelt er einen tragischen Stoff in komischer Weise. Das „Trauerspiel in Sicilien" ist nicht einer Mischgattung angehörig, wie Hebbel will; — es ist

eine ästhetische Mißgeburt. Die Verkehrtheit der „romantischen Ironie“ und der Reiz falscher Contraste hat Hebbel verleitet, eine Criminalgeschichte zu dramatisiren, die bei der durchgängigen Gemeinheit der darin vorkommenden Motive gar keinen poetischen Eindruck zu machen im Stande ist, auch nicht einmal den sonderbaren Eindruck, den Hebbel selbst, als sein eigener Aristoteles, in der Einleitung als maßgebend für die Tragikomödie schildert: „Man möchte vor Grausen erstarren, doch die Lachmuskeln zucken zugleich; man möchte sich durch ein Gelächter von dem ganzen unheimlichen Eindrucke befreien, doch ein Frösteln beschleicht uns wieder, ehe uns das gelingt.“ Ludwig Tieck aber hätte dem für sich selbst plaidirenden Dichter wohlgefällig zugehört, wenn er ausruft: „Wenn sich die Diener der Gerechtigkeit in Mörder verwandeln und der Verbrecher, der sich zitternd vor ihnen verkroch, ihr Ankläger wird, so ist das ebenso furchtbar, als barock, aber auch ebenso barock, als furchtbar.“ Das ist eine mit Contrasten spielende Ironie, welche ganz in den ästhetischen Katechismus der Romantiker gehört. In der That geräth man in Verlegenheit, wo man in dieser Tragikomödie das Talent Hebbel's suchen soll, einzelne kräftige und scharf motivirende Striche in der Charakteristik ausgenommen. Im Ganzen aber macht die burleske Sprache den parodirenden Eindruck, den Hebbel gerade von der Tragikomödie abzuwenden wünscht.

Die Hebbel'schen Lustspiele: „der Diamant“ und „der Rubin“ sind unbedeutend, Nichts als romantische Capriccios, mit so großen Prätensionen sie auch auftreten mögen. Im „Diamant“ will der Dichter die Nichtigkeit der Welt, den leeren Schein des irdischen Lebens an einem Edelsteine phantastisch-lustig darstellen. Die Welt ist eine Welt des Scheines, eine Phantasmagorie; Nichts steht fest, als der Humor, als die Willkür des Ichs, die sie auf den Kopf stellt. Das sind die alten Geheimlehren der Romantik! Das ist ihre ganze barocke Darstellungsweise, ihr ganzer somnambuler und wunderbarer Apparat! Dabei gipfelt die Sucht nach Bizarrem in ekelhaften Einzelnheiten. Ueberdies läßt Hebbel die Magie des Phantastischen vermissen, welche selbst die Tieck'schen Lustspiele auszeichnet, und ohne welche diese Gattung vollkommen ungenießbar ist. Bei Hebbel überwiegt die chemische Analyse, die verstimmende Absicht, „die Vernichtung der Welt in ihrem eigenthüm-

lichen Dichten und Trachten", der Hokuspokus der sogenannten „absoluten Komik", die es hier nur zu einer somnambulen Marionettenkomödie bringt. Der Dichter muß auch für seine „drolligen Gestalten" zu interessiren verstehen; aber wenn diese Drolligkeit nur an den Drähten einer höchst bewußten und soufflirenden Doctrin auf die Bühne stolpert, wenn ihre possierlichen Geberden ohne alle Frische und Grazie sind, so fehlt jedes Interesse an den Puppen, mit denen der Humor spielt. Eine mit philosophischem Werg und philosophischer Watte ausgestopfte Komik, der das Gedankenfutter aus allen Löchern hervorschaut, kann nur einen schlottrigen Eindruck machen. Das Komische wirkt hier nicht erheiternd, sondern wunderlich und widerlich. „Der Rubin" ist noch phantastischer in seinen Voraussetzungen; auch hier fehlt weder der Edelstein, noch die Prinzessin, die in ihn verzaubert ist und nur dadurch erlöst werden kann, daß der Besitzer ihn freiwillig fortwirft. Dieser Gedanke der „erlösenden Resignation" spielt mehrfach in die Dichtung hinein, ohne ihre barocken Verwickelungen einheitlich zu durchdringen. Orientalische Volksscenen, Prügelscenen und magische Begebenheiten verschlingen sich zu einem im Ganzen poesielosen Knäuel, an dessen Fäden Hebbel einige verzwickte Knoten angebracht hat, die wohl für seine Begabung zu sonderbaren Einfällen Zeugniß ablegen, aber doch nicht an die phantastischen Troddeln des romantischen Tambourmajors Ludwig Tieck heranreichen. Diese verfehlten Productionen, aus einer falschen und einseitigen Doctrin und einem starren Widerstreben gegen den Zeitgeschmack, auch wo er sich auf richtige ästhetische Principien stützt, hervorgegangen, ließen befürchten, daß sein Talent sich selbst zerstören könne in der Nacktheit anatomischer Experimente, in diesen reizlosen Schach- und Rechenexempeln einer doctrinairen Combination; denn durch bloße Contouren zu wirken, ist Sache des Zeichners; der Dichter aber braucht die warme Farbenpracht des Malers, welche Auge und Herz erfreut. Diese Verirrungen, die schon deshalb bedeutend erscheinen mußten, weil Hebbel durch sie einzig dasteht und die meisten neuen Tragöden nach der entgegengesetzten Seite hin sündigen, indem sie ohne künstlerische, vom Gedanken getragene Architektonik produciren, dabei aber oft ein glänzendes Colorit zur Schau stellen, würden das markige Talent des Dichters, das durch seine Starrheit und Bizarrerie an und für sich schon wenig

Sympathieen findet, der Nation gänzlich entfremdet haben, wenn er nicht selbst in letzter Zeit sowohl in seinem „Michel Angelo", als auch in seiner „Agnes Bernauer" zu volksthümlicheren Stoffen und einfach menschlichen Collisionen eingelenkt und dort eine beziehungsreiche Anekdote der Kunstwelt in ebenso kräftiger, als sinniger Weise, hier einen bekannten tragischen Conflict mit origineller Wendung, mit altdeutschem, naiv-markigem Colorit und mit energisch und straff angezogenen Zügeln der dramatischen Action behandelt hätte. Freilich ruht auch in dieser Tragödie der Hauptnachdruck auf dem eigensinnig starren Charakter des Herzog Ernst, einer großartigen dramatischen Freskozeichnung, während die Liebe zwischen Albrecht und Agnes, trotz einzelner Lichtblitze der Empfindung, im Ganzen zu herbe, zu wenig mild und liebenswürdig hervortritt. Melchior Meyr hat neuerdings im „Herzog Albrecht" denselben Stoff mit geringerer Kraft der Charakteristik, aber größerer theatralischer Wirkung behandelt. Hebbel, der an Tiefe der Intentionen die meisten Dramatiker der Jetztzeit überragt, wird nur dann wahrhaft Großes schaffen, wenn er sowohl den eigenen, zum Abnormen und Paradoxen neigenden Sinn, den die blinde Abgötterei einiger auch in die Literatur pfuschender Verehrer, kritischer Chorknaben, welche das Weihrauchfaß ungeschickt schwenken, zu nähren scheint, als auch vor Allem die Grillen der romantischen Aesthetik und den Spleen der romantischen Weltanschauung überwunden hat, deren verhängnißvoller Einfluß sich gerade in den Verirrungen eines so bedeutenden Talentes wie Hebbel bewährt. Schiller als Dramatiker in die zweite Linie zu stellen und Goethe in die erste, zeugt ebenfalls von der Abhängigkeit Hebbel's von romantischen Traditionen, denen die großen Conflicte des öffentlichen Lebens, die Schiller mit solcher Kraft, solchem dramatischen Verstande und dichterischen Schwunge darstellte, vollkommen verschlossen waren. Dennoch wird nur die historische Tragödie die deutsche Nationalbühne schaffen, auf welcher die Tragödie des socialen Problems, deren Repräsentant Hebbel ist, dann auch ihre berechtigte Stätte findet.

Zweiter Abschnitt.
Fortsetzung.

Georg Büchner. – Robert Griepenkerl. – J. L. Klein. – Otto Ludwig. – Elise Schmidt.

Grabbe und Hebbel bilden die beiden Eckpfeiler des originellen Kraftdramas, das, ohne die Höhe der Classicität zu erreichen, doch gleichsam ein Reservoir frisch sprudelnder Quellen des Genies und belebender Zuflüsse zu seiner Bildung ist. Starkgeistige Naturen mit gestaltender Kraft und plastischem Triebe traten der Tradition und ihrer verflachenden Einwirkung gegenüber; doch was sie schufen, hatte nicht den geläuterten Reiz classischer Schönheit, welche Gestaltungskraft und das Charakteristische mit dem Adel des Ausdruckes und allgemein gültiger dichterischer Weihe verbindet; sondern es blieb in der Regel bizarr, hyperkräftig, hyperoriginell, ausschweifend in Gedanke und Form, in trotzigem Widerspruche gegen das maßvoll Geltende, voll schöpferischer Gelüste, aber chaotisch gährend. Bei dieser ganzen dramatischen Richtung liegt der Nachdruck auf dem Individuell-Charakteristischen; es gilt, Menschen zu schaffen, Menschen von Fleisch und Blut, aber auch mit Warzen und Sommersprossen; es gilt, die geschichtlichen Helden aus einer typischen Idealität in eine unmittelbare, fast anekdotische Existenz zu rufen; es gilt, die Helden der bürgerlichen Tragödie bis zur Grillenhaftigkeit zu individualisiren und die Eigenthümlichkeit ihrer Denkweise so scharf zu fixiren, daß sie fast zur fixen Idee wird. Die Klippe dieser Dichtweise ist, wie wir schon bei Grabbe und Hebbel sahen, die Paradoxie und der Spleen. Sie liebt in der Geschichte abnorme Epochen voll chaotischer Gährung, ungeläuterter, leidenschaftlicher Wildheit, vulcanischer Explosionen, in denen das menschliche Empfinden, Denken, Wollen aus den gewöhnlichen Geleisen herausgerissen und in schwindelnde Bahnen getrieben wird; sie liebt in den socialen Kreisen abnorme Conflicte, auf die Spitze gestellte Subtilitäten; sie will phänomenartig wirken, blenden, neu, einzig, bedeutend scheinen. So bringt sie es wohl zu wahrhaft dramatischen Scenen, aber meistens in der Form der Skizze, und beeinträchtigt stets den rein künstlerischen Eindruck durch die Gewaltthätigkeit der Composition und der Ausführung. Indeß liegt der Nerv der Wiedergeburt des Dramas mehr in dieser Richtung, als in der entgegengesetzten, ästhetisch sauberen der

traditionellen Phrase, des geläuterten Pathos, der bühnlichen Technik, wenngleich nur die Verbindung beider Elemente, die bereits von künstlerisch strebenden und begabten Dichtern angebahnt wird, das modern-classische Drama in Aussicht stellt.

An Grabbe schließt sich eine Reihe von Dichtern an, welche, wie er, die historische Tragödie in wilder Größe und genialen Fresken behandelten und gleichsam die explodirende Naturkraft des geschichtlichen Lebens in Scene setzten. Jede künstlerische Architektonik, jeder ideelle Ausbau und damit auch die Rücksichtnahme auf die Bühne wurde verschmäht. „Ist die Weltgeschichte nicht selbst dramatisch?" riefen die Apostel der neuen Theorie aus. „Wir wollen Geschichte von Fleisch und Blut, Geschichte in puris naturalibus — und die Bretter werden erdonnern unter dem Kothurne der Wirklichkeit." Wozu soll der Poet mit seinen Nachtmützen und Schlafrockfetzen die Lücken der Weltgeschichte stopfen? Wozu sein mühseliges Flickwerk an die Stelle jener erhabenen Composition setzen, welche der Weltgeist selbst gedichtet? Faßt die Geschichte nur am rechten Ende an — sie läßt sich ohne Widerspruch auf die Bretter bringen! Der tragische Dichter ist gleichsam nur der Polizeisergeant, der sie festnimmt und vor das Publicum escortirt. Dann aber zieht er demüthig den Hut ab vor dem Weltgeiste, dem großen Tragödieendichter, der von Kain bis zu Napoleon einen unabsehbaren Cyclus von Trauerspielen selbst in Scene gesetzt, von dem sich hin und wieder fünf Acte ohne große Mühe für das Publicum der Gegenwart lossondern lassen. Die historische Tragödie hatte bisher mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen; denn jeder geschichtlich fertige Stoff ist spröde und ungefügig für die dramatische Bearbeitung. Der Dramatiker mußte ihn schleifen, schmelzen, umgießen, und immer blieb die mißliche Frage übrig, wie weit er der Geschichte Gewalt anthun dürfe, und mit welchem Rechte er ihr Gewalt angethan habe. Hier idealisirte er die Charaktere, dort die Motive; hier wählte er einen anderen Beginn, dort einen anderen Ausgang; hier brauchte er zu seinen Gruppen anders ausgeführte Contraste, als die Geschichte darbot, dort für seine Entwickelung einen rascheren Gang, als die lang hingezogene historische Begebenheit an und für sich genommen. Und trotz all' dieser künstlerischen Verkürzungen hatte jeder historische Stoff doch noch irgend eine fast unüberwindliche Schranke, an der sich die drama-

tische Gestaltung brach; irgend eine Ort und Zeit zerreißende Kluft war unübersteiglich; irgend ein allzu notorisches Factum hinderte die freie Bewegung des Dichters, der seine Charaktere nach höheren Kunstgesetzen gruppiren, auseinander- und zusammenführen, ihre Entwickelung steigern und beschließen wollte. Wie rasch waren jetzt alle diese Skrupel beseitigt! Die größte geschichtliche Treue ward zur Regel gemacht; aber sie war überaus leicht, denn sie collidirte nicht mit anderen Pflichten. Unverändert wurden die Begebenheiten in Scene gesetzt, ohne Rücksicht auf andere Entwickelung und Steigerung, als sie die Geschichte selbst darbot; man ließ, um mit Herwegh zu sprechen, „Alles ruhig da verwesen, wo es der Weltgeist hingedichtet"; und die ganze Kunst des Dramatikers bestand darin, die großen Leichen der Geschichte so geschickt zu seciren, daß man jeden Hirn- und Herzfehler großer Charaktere der Nachwelt auf's Deutlichste vorzeigen konnte.

Ein solcher dramatischer Anatom der Geschichte ist **Georg Büchner** aus Goddelau bei Darmstadt (1813—1837), ein junger Mediciner, der, nachdem er in Straßburg und Gießen studirt hatte, in politische Umtriebe verwickelt, in der Schweiz ein Asyl und einen frühen Tod fand. Seine von Gutzkow herausgegebene Tragödie: „**Danton's Tod.** Dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft" (1835), nimmt unter den Dramen dieser Richtung einen hohen Rang ein, wenn auch mehr der wüste Hauch einer pathologischen Atmosphäre über dieser Tragödie schwebt, als die freie Luft eines auch in tragischen Schauern erquickenden Weltgerichtes. — Doch gerade diese vulcanische Atmosphäre voll Schwefel und Dampf und Verderben, in welcher alle Elemente der Sitte und des Gesetzes sich loslösen, in welcher alle wilden Licenzen an der Tagesordnung sind, hat Büchner mit einer seltenen Kraft der Charakteristik dargestellt. Selbst der Cynismus ist in solchen Epochen berechtigt; denn bei dem Zusammensturze aller Institutionen wittert man immer den Modergeruch der **Materie**, die sich dann in behaglichem Wohlgefühle als das ewig Bleibende und jeden geistigen Bau Ueberlebende in den Vordergrund drängt. Ein kecker Materialismus im Denken, Leben und Lieben geht dann oft einer idealen, in die Zukunft stürmenden Begeisterung zur Seite, schon als fest ruhendes Gegengewicht für weit hinaus drängende, erst einen festen Halt suchende Tendenzen. Alles dies ist in Büchner's genialen Revolutions-

skizzen schlagend ausgedrückt, nicht blos das äußere Costüm der Zeit, sondern auch der Nerv ihres innersten Lebens. Hierzu kommt eine schlagkräftige Charakteristik, welche das Individuelle nicht bis zum Paradoxen und Bizarren ausbildet, sondern der einzelnen Gestalt einen allgemein gültigen, menschlichen und historischen Adel läßt. So ist die Scene zwischen Robespierre und Danton ein Muster contrastirender Charakteristik, welche nicht blos scharf ausprägt, sondern auch für ihre Gestalten ein warmes Interesse zu erwecken versteht. Zugleich liegt in dieser Scene ein historischer Schwung, der uns den großen Principienkampf vergegenwärtigt, ohne im Entferntesten abstract zu werden. Diese Scene ist die glänzendste Bürgschaft für Büchner's dramatisches Talent, das leider ohne alle Harmonie und Rundung uns nur ein Conglomerat von Scenen giebt, in denen der berauschte Taumel der Revolutionsepoche einen bezeichnenden, aber keineswegs künstlerisch abgeklärten Ausdruck gefunden hat. Freilich sind solche keck hingeworfene Scenen mehr die Gesticulationen des Genies, als das Genie selbst; denn das Genie ist nur, was es schafft; nur das Kunstwerk ist sein Diplom, nicht der titanische Anlauf, nicht die ungeberdige Kraft, nicht der Trotz gegen die Regel. Doch wo in einer Scene eine durchweg schöpferische Intuition vorwaltet, da sehen wir wenigstens die Löwentatzen des Genius, wenn auch seine ganze Majestät nicht unverhüllt zum Vorscheine kommt.

Abgerundeter als „Danton's Tod", künstlerischer organisirt, ja so abgeschlossen, daß sie eine theatralische Wirkung zulassen, sind die Revolutionstragödieen von Robert Griepenkerl aus Hofwyl im Canton Bern (geb. 1810), Professor der deutschen Sprache und Literatur am Carolinum und an der Cadettenanstalt in Braunschweig, einem Dichter von wissenschaftlicher Bildung, der, wie Hebbel, es liebt, als sein eigener Aristoteles aufzutreten und seine praktischen Reformversuche vorher mit der ganzen Wucht einer theoretischen Beredtsamkeit auszuposaunen. Griepenkerl besitzt nicht im Entferntesten Büchner's drastische Gestaltungskraft und ihren kühnen Wurf, ihre gewaltige Unmittelbarkeit; aber er ist künstlerischer in der Ausarbeitung, in der harmonischen Composition; er giebt nicht blos tragische Scenen, er giebt eine wirkliche Tragödie, in welcher sich die gigantischen Elemente der französischen Revolution mit einem oft lärmenden, oft gedämpften Pathos, aber stets im Rahmen

scenischer Möglichkeit bewegen. Die Sprache Griepenkerl's ist meistens voll Kraft und Mark; aber diese Kraft ist nicht immer dramatisch; es ist oft eine Kraft des Ausdruckes, welche die bestimmte Situation überbietet, die durch sich selbst wirken will, wie der scenische Spectakel, das Geschrei der Menge und der Schlachtlärm in vielen anderen Tragödieen; es ist eine oft renommistische Kraft, welche ausschäumt mit eigenem Behagen, ohne Rücksicht darauf zu nehmen, wohin der Pfropfen fliegt. Die Helden Griepenkerl's haben meistens etwas Bramarbasirendes, eine überschwängliche Eitelkeit, die ihren eigenen wilden Geberden den Spiegel vorhält. Der Dichter hat seine erste größere Tragödie: „Maximilian Robespierre" (1851) selbst an vielen Orten vorgelesen und damit ein nicht unbedeutendes Aufsehen gemacht; auch später haben sich Kritik und Publicum vielfach mit ihr beschäftigt. Wenn Griepenkerl auch nach seiner eigenen Theorie ein Stück Geschichte dramatisiren wollte, so mußte er doch der künstlerischen Form des Dramas bedeutende Concessionen machen, die freilich nicht weit genug gingen, um ihm den Stempel eines Kunstwerkes aufzudrücken, wie auf der anderen Seite die historische Treue keineswegs in einer der dramatischen Theorie entsprechenden Weise gewahrt wurde. Denn der „Robespierre" Griepenkerl's in den Königsgräbern von Saint-Denis ist durchaus unhistorisch, und diese deutschsentimentalen Kirchhofphantasieen entstellen nicht nur das Bild des geschichtlichen, sondern auch das Bild des dichterischen Charakters. Daß der Tragöde auf die Einheit der Collision, auf den inneren organischen Zusammenhang des Dramas und seine in einander greifende Entwickelung, auf eine durch den Grundgedanken bestimmte Gruppirung der Charaktere wenig Rücksicht nimmt, das liegt eben in seiner ästhetischen Reformtheorie, welche die Weltgeschichte durch ihre eigene Kraft wirken läßt und in ihrem wildwachsenden englischen Parke nur hier und da eine pathetische Kaskade oder eine dramatische Brücke anbringt; doch daß diese stoffartige Auffassung das tragische Interesse beinträchtigt, das beweist dieser „Robespierre" Griepenkerl's unfehlbar. Zunächst stellt Danton's colossale Persönlichkeit mit ihren dramatisch lebendigeren Pulsen den Helden in Schatten, so daß das Interesse, das wir an ihm nehmen, nur ein Reflex der Theilnahme ist, die uns Danton einflößt, und mit dem Sturze dieses revolutionairen Giganten zu erlöschen droht. Dann ist der Fall Robespierre's

geschichtlich durch eine Coalition von Persönlichkeiten und Parteien bedingt, die an und für sich kein Interesse einzuflößen vermag. Dem Dramatiker, der die Geschichte ohne Weiteres aufgreift, fehlt daher die ergreifende Collision, und wenn er in drei Acten Danton's Verhältniß zu Robespierre behandelt hat, so muß er mit dramatischer Consequenz den Fall Robespierre's nicht blos als ein Werk der Danton rächenden Nemesis darstellen, sondern auch in concreter Weise, mit nachweisbaren Fäden aus dem Untergange des ersten Heroen den Untergang des zweiten herleiten. Sonst zerfällt die Tragödie in zwei Tragödieen, von denen die erste, mächtiger ergreifende bis zu Danton's Tode geht, die zweite, matt auslaufende bis zum Tode Robespierre's. Jene fesselt durch den Conflict zweier scharf contrastirender Charaktere; diese dagegen bietet nur historische Tableaux, wie das Fest des höchsten Wesens und die Scenen im Stadthause, in denen aber das eigentlich dramatische Interesse, besonders durch die Hamletisirende Kirchhofelegik des Helden, bereits erloschen ist. Ein wahrhaft tragischer Dichter, der seine Kunst nicht der Geschichte unter-, sondern überordnet, hätte aber aus einzelnen historischen Andeutungen bedeutsame tragische Motive entnommen und den Kampf zwischen der republikanischen Gesinnung des Helden und seinem herrschsüchtigen Ehrgeize, der durch die angebotene Dictatur zu berauschendem Schwunge angefeuert wurde, zum Mittelpunkte der Tragödie gemacht, welche durch diesen Conflict an Würde, Einheit, tief menschlichem Interesse und an Tragik der hereinbrechenden Nemesis gewonnen hätte. Die Ausführung der Tragödie giebt vielfach Gelegenheit, Griepenkerl's dramatisches Talent anzuerkennen, indem einzelne Scenen von großer und wirksamer Steigerung, einzelne Charaktere, besonders Lucile Desmoulins und Therese Cabarrus, welche allein von allen Personen des Dramas in Versen spricht, was den Eindruck macht, als wäre sie eine improvisatorische Corinna, von ansprechender, auch dichterisch gefärbter Zeichnung und das Ganze im würdigen, großen Style der Tragödie gehalten ist. Die Sprache erhebt sich oft zu hinreißendem Schwunge, verliert sich aber auch bisweilen in ein Gewebe von Metaphern, deren Fäden etwas kraus durch einander laufen. Die Volksscenen leiden an der beliebten Witzjagd der Shakespearomanen, durch welche ein forçirter Humor in die Handlung kommt, der dem charakteristischen Elemente Eintrag thut.

Der Tragödie des Berges folgte die Tragödie der Gironde, die ihr in der Geschichte vorausgeht. Der wilde Fanatismus, der durch die Verkettung der Begebenheiten bis zu unglaublicher Erhitzung gesteigert wird, ist an sich weniger tragisch, als eine maßvoll edle Begeisterung, welche den weiter drängenden Parteien und ihrer exaltirten Energie zum Opfer fällt. Um die Helden der Gironde schwebt, gerade wegen ihres Unterganges, eine elegisch schöne Verklärung; es waren rednerische Talente, begeisterte Denker und Dichter, geschmückt mit dem Adel der Bildung; aber es war jene Bildung, aus deren Kreisen die revolutionaire Verwüstung hervorgebrochen war, in denen die Gedankenblitze geschmiedet worden, die Throne und Altäre in Schutt und Asche legten, und so fielen die Girondisten als Opfer ihrer geschichtlichen Bedeutung. Denn sie konnten nicht verhindern, daß der Blitz des Gedankens die Massen elektrisirte, und daß die Flamme der Volksbewegung sich ihren eigenen Sturm erschuf, der zuletzt auch sie in seinen Wirbeln begrub. Dennoch — und das beweist auch Griepenkerl's Tragödie: „die Girondisten" (1852) — ist der Berg dramatischer, als die Gironde, wenn ihm auch alle weicheren und elegischen Tinten fehlen. Zunächst treten ein Robespierre und Danton, als einzelne Persönlichkeiten, viel schärfer und bedeutsamer hervor, als ein Vergniaud, Buzot und Barbaroux; sie waren zwar nur die Repräsentanten der Masse, aber sie waren doch die weit leuchtenden Spitzen der Bewegung, und ihr Zusammenstoß, ihr Untergang war die Katastrophe der Revolution überhaupt. Außerdem spiegelte sich in dem Contraste ihrer Charaktere ein echt menschlicher Gegensatz: dort der abstracte Doctrinair, der Mann der Tugend und des Schreckens, der principielle Würgengel, der Aristides der Guillotine, der blutige Dogmatiker — hier der brausende Genußmensch, der Mann der That und Bewegung, der sanguinische Terrorist, der bestechliche Volksmann, der geborene Revolutionair; dort ein Charakter, der sich wie ein Vampyr an einem Begriffe vollgesogen, der, sonst schattenhaft und bedeutungslos, in diesem Begriffe, als seine Zeit gekommen, eine Alles beherrschende Bedeutung fand — hier eine Persönlichkeit voll energischer, frischer Lebenslust, an und für sich imposant, ein Mirabeau des Convents, ein revolutionairer Olympier, dem das welterschütternde Donnern und Blitzen ein hoher Lebensgenuß war, den er nur noch in den Armen einer

Europa und Semele zu steigern wußte. Die Girondisten haben weder solche historische, noch solche individuelle Bedeutung; der drastische Unterschied ist in einer mehr gleichschwebenden Bildung ausgelöscht; sie gehen unter wie Schlachtopfer in schöner Passivität, aber ohne alle energische Action. Die Gironde ist tragisch; aber die Girondisten sind es nicht. Deshalb auch in unserer Tragödie kein energischer Zusammenhalt, deshalb die Zersplitterung des Interesses, das von Einem zum Anderen eilt, und, weil nur die Gruppe, nicht der Einzelne wirkt, deshalb mehr eine Reihe von Tableaux, als eine innerlich fortschreitende Tragödie. Auch die Sprache hat nicht die frische Kraft des Robespierre und verfällt oft in eine manierirte Nachahmung des eigenen Stylmusters. Neuerdings hat sich Griepenkerl mit einer oft aufgeführten Tragödie: „Ideal und Welt" (1855) auf das Gebiet der socialen Conflicte begeben *).

Weiter zurück bei der Wahl seiner Stoffe greift ein Dramatiker, der an Bizarrerie noch Hebbel übertrifft: J. L. Klein in Berlin. Seine Schöpfungen tragen den Stempel eines originalen Kopfes und erheben sich dadurch, wenn auch in oft grotesker Gestalt, über das Niveau der versandeten Jambentragik. Es ist ein reicher, üppig wuchernder Geist in den Klein'schen Dichtungen; es sind Urwälder mit hochragenden Gedankenstämmen, von denen wunderbar verschlungene poetische Lianen phantastisch herunterflattern. Da ist Nichts gelichtet, Nichts gerodet; hier geräth man, wenn man einen schönen Leuchtkäfer des Gedankens, einen bunten Falter der Phantasie verfolgt, in einen unverhofften Morast, in dem man stecken bleibt; dort stolpert man über knorrige Gedankenwurzeln, deren Verzweigung man nicht übersehen kann. Die Art des

---

*) Bei den eigenthümlichen Verhältnissen der deutschen dramatischen Autoren, die erst neuerdings in Preußen durch ein Gesetz für ihr geistiges Eigenthum den längst wünschenswerthen Schutz erhielten, ist es den Bühnen erlaubt, im Druck erschienene Dramen aufzuführen, ohne dem Verfasser Honorar zu zahlen. Daher sind viele Dramen, und oft die populairsten, lange Zeit nur durch Aufführungen bekannt und nicht dem Buchhandel zur Verbreitung übergeben worden. Der Literarhistoriker, besonders wenn er von der culturhistorischen Bedeutung gerade des aufgeführten Bühnendramas überzeugt ist, mag er immerhin die anomale Existenz einer nur im Buchhandel lebenden Dramatik auch bei großen Talenten mit der Ungunst der Verhältnisse rechtfertigen, wird daher den „Manuscriptdruck" und die Lebenszeichen der einzelnen Aufführungen nach besten Kräften berücksichtigen, kann aber hierbei natürlich nicht auf Vollständigkeit Anspruch machen, indem ihm nicht alle neuen Erscheinungen zugänglich sind.

guten Geschmackes hat sich keine Bahn gebrochen in diese ungastliche, aber reich geschmückte Wildniß. Der Styl Klein's ist verworren, die wilde Bilderjagd läßt die Phantasie nicht zu Athem kommen, alle Charaktere rudern gleichmäßig durch die Stromschnellen einer bilderreichen Diction; sie sind alle mit gleicher Geschmacklosigkeit tättowirt und machen, was ihre Ausdrucksweise betrifft, den Eindruck der Wilden, welche die Ohrgehänge nicht blos in den Ohren, sondern auch in der Nase tragen. Diese Ueberladung mit Zierrathen der Phantasie würde als ein Fehler des Reichthumes wohl noch zu ertragen sein, wenn diese Zierrathen selbst nicht oft höchst sonderbarer Art wären. Klein hat oft drollige und possierliche Einfälle, und in der Regel zur Unzeit; aber er kann sie nicht unterdrücken. Ebenso bizarr ist oft die Composition seiner Dramen, seltsam verschlungen und in einander geschachtelt, wodurch die einleuchtende Klarheit und Spannung und damit die Andacht und Begeisterung des Publicums verloren geht. Was helfen da alle originellen Blitzfunken des dramatischen Talentes, der geistige Gehalt, die Bedeutung der Conception, die Wärme der Ausführung? Auch die Charaktere machen oft den Eindruck sonderbarer Käuze, die man nach ihrer Legitimation fragen darf. So ist es kein Wunder, daß Klein für sein dramatisches Rococoschnitzwerk auch mit Vorliebe französische Rococostoffe aus der Zeit des ancien régime wählt („Maria von Medici" 1841, „Luines" 1842, „die Herzogin" 1848), für welche das deutsche Publicum nur ein geringes Interesse besitzt. Eine originelle, komische Stuccaturarbeit enthält besonders das Lustspiel: „die Herzogin" (1848), das, abgesehen von seinen barocken Eigenthümlichkeiten, doch durch eine Fülle gesunden Humors anspricht, obgleich die dramatische Entwickelung mit einer gewissen Schwerfälligkeit und ohne alle französische Grazie und Leichtigkeit vor sich geht. Die Dachpromenade und Schornsteinexpedition des Königs athmete in ihrer ersten Gestalt eine echt komische Ausgelassenheit, welche in der späteren Bearbeitung für das Berliner Hoftheater sehr zu Ungunsten des Stückes abgeschwächt wurde. Klein's Tragödie: „Zenobia" ist nur einmal über die Berliner Bretter gegangen und wenig bekannt geworden; doch soll sie große, bedeutende Züge enthalten und nur an den starken Zumuthungen gescheitert sein, welche der massenhafte, nicht organisch gegliederte Stoff, der Entwurf und die Aus-

führung der Bühne und dem Publicum machen. Dagegen ist die sociale Tragödie: „Kavalier und Arbeiter" (1852) ein herkulisches Kraftstück der Klein'schen Muse, ein Sprung durch einen mit allen erdenklichen Todesarten gespickten tragischen Reifen, dramatische Kunstreiterei, welche die schwersten Kugeln der Tendenz jongleurartig tanzen läßt, während das schlecht geschulte Musenroß aus der Bahn und über die Schranken springt. An Handlung fehlt es dieser Tragödie nicht; aber diese Handlung ist nicht dramatisch. „Nicht da ist Handlung," sagt Lessing, „wo sich der Frosch die Maus an's Bein bindet und mit ihr herumspringt." Ein solcher dramatischer, neu aufgelegter Rollenhagen, ein Froschmäusekrieg zwischen Aristokratie und Proletariat ist das Klein'sche Criminaldrama, welches in seinen fünf Acten einen ganzen Pitaval dramatisirt und die Statistik des Verbrechens mit den haarsträubendsten Thatsachen bereichert. Das Häßliche und Gräßliche kann in greller Ausführung nie dramatisch sein, das Raffinirte beleidigt stets das ästhetische Gefühl. Raffinirt ist aber Alles in diesem Klein'schen Stücke: Leben und Tod, Tendenzen und Situationen. Es ist ein gutes Recht des Dramatikers, die Gegenwart analytisch zu erfassen; aber er braucht sie nicht gerade gewaltsam am Schopfe zu fassen und über die Scene zu schleifen. Von tragischer Erhebung ist keine Spur; hier ist die pessimistische Malerei Hebbel's ohne jeden ideellen Lichtpunkt, der aus der rabenschwarzen Nacht emporsteigt. „Die Welt ist ein Narrenhaus" — das ist die alte romantische Moral, auf Eugen Sue'sche Verhältnisse gepfropft. Dennoch finden sich auch hier einzelne Züge von dramatischer Kraft und geniale Wendungen neben den barocksten Purzelbäumen des Gedankens.

Maßvoller, als Klein, ist ein jüngerer Dramatiker, der dieser Richtung angehört: Otto Ludwig, dessen „Erbförster" (1853) und „Makkabäer" (1854) durch ihre erfolgreiche Aufführung an bedeutenden Bühnen ein nicht geringes Aufsehen erregten. Hierzu kam, daß der junge Dichter von einem Theile der Kritik patronisirt wurde, deren meist abfällige Urtheile über andere Productionen ihr ein doppeltes Gewicht gaben, wenn sie zur Abwechselung einmal die Miene annahm, ein kritisches Patronatsrecht auszuüben. Otto Ludwig hat ohne Frage dramatische Gestaltungskraft; die Sprache hat Nerv und Mark; es ist Leben und Spannung in seinen Tragödieen: er arbeitet einen Grundgedanken

in sie hinein und giebt seinen Charakteren Züge kräftig aufgetragener Naturwahrheit. Dabei nimmt er von allen Autoren dieser Richtung am meisten auf die Anforderungen der praktischen Bühne Rücksicht. Wenn Büchner und Griepenkerl an Grabbe anklingen, so klingt Ludwig an Hebbel an, von dem er auch die Vorliebe für das Bizarre mit überkommen. Mindestens im „Erbförster" ist dies auf eine sich selbst parodirende Spitze getrieben. Das Stück muß in seinem krassen Verlaufe jedes gesunde Empfinden und jede unbefangene ästhetische Bildung verletzen; es ist ein Conglomerat absurder Gräuel, hervorgegangen aus der barocken dramatischen Großmannssucht, an welcher auch Hebbel leidet, und welche in neuester Zeit so viele Talente ruinirt. Man sucht die Größe der Kunst in ganz abnormen Problemen und Verwickelungen, und während man in der Charakteristik mit realistischem Tik nach scharf ausgeprägter Naturwahrheit strebt, entfernt man sich wieder von ihr in der Composition, in welche man irgend ein Ausnahmeproblem grillenhaft verwebt. So ist auch im „Erbförster" das patriarchalische Element, das noch in Iffland's „Jägern" so wahr und deutsch auftrat, zu Gunsten einer Grille gefälscht. „Der Erbförster" soll eine Tragödie des Rechtsgefühles sein, ist aber in Wahrheit eine Tragödie des Eigensinnes und der fixen Idee. Der Erbförster bildet sich ein, sein Gutsherr könne ihn nicht absetzen, weil diese Stelle schon seit unvordenklichen Zeiten von seiner Familie bekleidet gewesen. Er ist außer sich, als der Advocat ihm mittheilt, das dies keinen juristischen Grund zur Klage gebe. Der Förster denkt, „was vor dem Herzen recht ist, das muß auch vor den Gerichten recht sein", und begreift nicht, wie es zweierlei Recht in der Welt geben kann. Auf diesem paradoxen Eigensinne eines sonderbar gearteten Gemüthsmenschen beruht nun die ganze Tragödie, oder soll vielmehr darauf beruhen. Wir haben es hier mit keinem allgemein menschlichen Conflicte zu thun; oder vielmehr, der Conflict zwischen jus strictum und aequitas, dem geschriebenen Rechte und dem subjectiven Gesetze der Billigkeit, ist dadurch selbst in eine schiefe Lage gebracht, daß er in einen paradoxen, auf der Spitze stehenden Charakter verlegt ist. Denn auch der einfachste Zuschauer hat das richtige Gefühl, daß der Erbförster sich vernünftigerweise diese Marotte gar nicht in den Kopf setzen kann; denn jeder Mensch, der nicht gerade unter den Südseeinsulanern

und Hottentotten lebt, weiß, daß in unserer civilisirten Welt und nach unseren Staatsgesetzen der Privatbeamte durch den Willen der Herrschaft absetzbar ist, und wenn er nicht ein Narr oder Sonderling ist, wird er sich um seine eigenen Verhältnisse so weit bekümmern, daß ihm dies nichts Neues sein kann. Wir interessiren uns aber nur für Charaktere, mit denen wir empfinden können, und der Dramatiker darf uns in der Tragödie nicht zumuthen, Mitgefühl für Menschen zu haben, die an einem offenbaren Hirnfehler leiden. Solche Charaktere können in komische, unter Umständen in traurige Collisionen gerathen, niemals aber in tragische. Die neue paradoxe Dramatik Hebbel's und seiner Schüler gefällt sich aber gerade darin, die Conflicte in solche bizarre Ausnahmecharaktere zu verlegen, wo die Principien in anomaler Starrheit festwurzeln; doch sie ertödtet damit alles Interesse an den Persönlichkeiten, die gleichsam nur wie Grundpfeiler des dialektischen Processes in den Boden des Dramas eingerammt sind, mag sie sich auf der anderen Seite auch noch so große Mühe geben, diesen Charakteren mit realistischem Tik menschliche Wahrheit zu verleihen. Allerdings giebt es im wirklichen Leben auch solche Gestalten; sie lassen sich individuell markirt darstellen; doch sie flößen kein ästhetisches, nur ein pathologisches Interesse ein. Hierzu kommt, daß es dem Dichter des „Erbförsters" keineswegs gelungen ist, den Conflict rein zu halten und an sich selbst zur Tragödie durchzubilden. Im Gegentheile ist es die bunteste Zufallswirthschaft und ein wahrer Hagelschauer von Mißverständnissen, der ein als Lustspiel beginnendes Stück zur Tragödie niederregnet. In der That haben wir am Anfange des Stückes nicht die entfernteste Witterung des tragischen Verhängnisses, das hereindroht; wir bewegen uns in der wohlbekannten Lustspielatmosphäre Kotzebue's und Iffland's. Der Erbförster und sein Gutsherr wollen die Hochzeit ihrer Kinder feiern; sie erzürnen sich über das „Durchforsten", worüber sie verschiedener Ansicht sind; als Hitzköpfe gerathen sie an einander und aus einander; der Gutsherr verläßt im Zorne das Haus des Försters; der Festtag ist gestört; doch erfahren wir zu unserer Beruhigung, daß dergleichen Scenen häufig zwischen den beiden Brauseköpfen vorfallen, ohne schlimme Folgen zu haben. Diesmal indeß ist es anders. Der Gutsherr läßt sich bereden, den Erbförster seines Amtes zu entsetzen; auch die beiden Söhne haben sich hef-

tig erzürnt; es ist eben ein hitziger Tag mit Congestionen nach dem Kopfe, Polterabend statt der Hochzeit; einige Aderlässe würden Alles in's rechte Geleise bringen. Der Erbförster will den Gutsherrn verklagen, der inzwischen schon einen anderen Förster eingesetzt hat: den Buchmeier; er hört, daß ihm vor Gericht kein Recht wurde. Noch sieht man immer nicht, aus welcher Gegend der Windrose der Hauch weht, der die matt hängenden Segel der dramatischen Handlung zur Tragödie schwellt. Dazu muß auch Aeolus einen neuen Schlauch öffnen, aus dem der tragische Boreas herbläst. Ein Heros tritt auf, der eigentliche Held der Tragödie, der ihr mit einem tüchtig zugreifenden Ruck weiterhilft. Dieser Held ist Niemand anders, als ein Wilddieb: Lindenschmied, und nun beginnt eine Kette von Mißverständnissen, deren blinde Gewalt zwar nach Schiller „die Besten aus dem rechten Geleise bringt," und die auch einen Criminalproceß ganz interessant machen würden, hier aber die Tragödie aus dem rechten Geleise bringen und das tragische Interesse aufheben. Der Wilddieb Lindenschmied raubt dem in der Waldschenke entschlummerten Sohne des Erbförsters Andres das Gewehr „mit dem gelben Riemen" und erschießt damit den neuen Förster Buchmeier, an dem er sich rächen will. Was hat das, fragt Jeder, mit dem Conflicte in unserer Tragödie zu thun? Ja, wenn der gelbe Riemen nicht wäre! An diesem Riemen bammelt der ganze tragische Schnappsack. Der sterbende Buchmeier hat gerade noch Zeit genug, den gelben Riemen an der Flinte seines Mörders zu erkennen; er beschuldigt Andres, der schon früher mit ihm wegen der Forstverwaltung in Conflict gerathen war, des Mordes. Der Sohn des Gutsherrn, Robert, glaubt es selbst, und ehe Andres sich noch rechtfertigen kann, eilen Andere schon mit der Kunde weiter. Der Mörder Lindenschmied aber, von Robert verfolgt, schießt auf diesen, und wir vermuthen nach einer Aeußerung von Andres, daß er ihn getroffen hat. Doch der „stille Grund", die Scene dieser wilden Begebenheiten, soll sich bald noch ganz in eine schreckliche Wolfsschlucht verwandeln. Der Erbförster erfährt durch eine irrthümliche Mittheilung, daß sein Sohn Andres von Robert erschossen worden sei. Ein neues Mißverständniß! Der Erbförster denkt, ich will mir selbst Recht verschaffen, geht in den stillen Grund und erschießt — Robert! O nein — neues Mißverständniß!

Er erschießt seine eigene Tochter Marie, die ihrem Geliebten ohne sein Wissen ein Rendezvous gab, um wo möglich die Aussöhnung der Eltern zu bewirken! So bleibt ihm freilich Nichts übrig, als am Schlusse sich selbst zu erschießen! Alle diese Zufälle der tragischen comedy of errors aus der fixen Idee des Erbförsters oder dem Grundconflicte des Rechtsgefühles und des starren Buchstabens herleiten zu wollen, das heißt, das Ei der Leda für den trojanischen Krieg verantwortlich machen. Höchstens könnte man sagen, die Tragödie zeigt, welche wunderbare Folgen sich an hitzige Rechthaberei knüpfen können, aber freilich wieder unter sehr wunderbaren Bedingungen! Alle diese criminalrechtlichen Mißverständnisse, dies ganze tragische Blindekuhspiel ist in Wahrheit komisch und erinnert an die Verwickelungen des Kotzebue'schen „Rehbocks", wo auch der Schulmeister den eigenen Esel statt des Rehbockes erschießt. Diese Tragödie als das Werk eines dramatischen Messias auszuläuten — dazu war wenig Grund vorhanden. Denn ein Talent, das bei aller Kraft, mit scharfen Zügen zu charakterisiren, mit einer so extravaganten Composition voll mörderischen Unsinns beginnt, verrieth zunächst wenig Neigung und Geschick, den rechten Weg der einfachen Größe zu betreten, der allein der Nation zum Heile gereichen kann.

Ob der Dichter diesen Weg mit seiner zweiten großen Tragödie: „die Makkabäer" (1854) betreten hat, darüber können sich allerdings verschiedene Ansichten geltend machen; doch daß diese Tragödie in ihren massenhaften Freskobildern kein wahrhaft dramatisches Interesse einzuflößen vermag, das sollte einer unbefangenen Kritik fraglos feststehen. „Die Makkabäer" sind zunächst ein ungünstiger Stoff, an welchem auch Werner's große Begabung gescheitert ist. Denn der jüdische Heroismus ist für unsere Begriffe vom Judenthume eine Anomalie; er ist mit den Elementen fanatischer Begeisterung versetzt, deren Inhalt für uns kein sonderliches Interesse darbietet. Will der Dichter den Patriotismus, Heroismus oder die Begeisterung für Ideeen schildern, so brauchte er nicht in die altbiblischen apokryphischen Bücher zurückzugreifen, sondern er konnte Stoffe wählen, die unserer Zeit nahe liegen. Ueberdies ist der Heroismus — und das ist auch schon eine Schuld des Stoffes — massenhaft und ohne Entwickelung. Wer ist der Held dieser Tragödie? Lea oder Einer von ihren sieben Söhnen, die der Dichter wohl contrastirt

hat, aber keineswegs zur Genüge? Judah und Eleazar, die am meisten hervortreten, können es nicht sein; denn der Erste entwickelt wohl echte Tapferkeit und selbst Feldherrntalente, aber er geräth in keine tragische Collision und hält noch friedlich die Schlußrede an den Leichen der Seinen; und der Andere, ein Muttersöhnchen, welches die Erwartungen seiner heldenmüthigen Mutter, die mehr Aufopferungskraft, als Beurtheilungsgabe und Menschenkenntniß besitzt, nicht im Entferntesten rechtfertigt, spielt als Ueberläufer, dessen Hauptmotiv eine unsichtbare syrische Schönheit Antiocha ist, die nur in seinen Seufzern lebt, eine allzu klägliche Rolle, die selbst durch die schwach motivirte und offenbar aus dem Charakter herausfallende, heroische Schlußwendung nicht verbessert wird. Die Composition des Ganzen ist episch und ohne durchgehenden Faden; die Schlußscenen mit der schrecklichen tragischen Heizung und grausamen Beleuchtung haben einen gar zu melodramatischen Effectanstrich. So zeigt sich das Talent des Dichters nur in Einzelnheiten; und alle diese Einzelnheiten gehören der Hebbel-Grabbe'schen Richtung an. Die Schlaglichter einer markigen Charakteristik und eine kühne, oft frappante Bildlichkeit des Ausdruckes, die Energie des dramatischen Styles zeichnen diese Dichtung aus. So athmet das erste Auftreten des Judah, gegenüber den syrischen Hauptleuten, eine große revolutionaire Kraft; es läßt sich diese Freude am heldenmüthigen Kampfe nicht schlagender und gewaltiger ausdrücken, als in den Worten Judah's:

Nikanor.
„Jetzt höhnst du; doch du bebst einst, wenn wir kehren!
Judah.
Vor Lust, ja, wie ein Baum im Regen bebt!“

Neben diesen durchschlagenden metaphorischen Ausdrücken, durch die ein Charakterbild so lebensvoll hervorgezaubert wird, finden sich auch freilich ebenso schwülstige und schwierige, wie manierirte und bizarre Wendungen — so z. B. wenn derselbe Judah sagt:

„Und soll ich ächzen? Meiner Väter Gott!
Gäb's keinen andern Weg zu deiner Gnade,
Als nur durch's Aechzen — außen müßt' ich bleiben!
So wenig ist von einem Junikätzchen
Im Judah!“

Das erinnert an Percy Heißsporn, wie überhaupt eine moderne Shakespearomanie die Klippe dieser ganzen Richtung ist.

Zu den Schülerinnen Hebbel's ist auch eine Schriftstellerin zu rechnen, Elise Schmidt, welche im Bizarren und Colossalen, aber auch in markiger Charakteristik und Kraft des Ausdruckes mit ihm wetteifern darf. Ihre größere Dichtung: „Judas Ischarioth" (1851) wurde zuerst in Rötschers dramaturgischen Jahrbüchern abgedruckt. Wenn auch der Strom der fortschreitenden dramatischen Action durch charakteristische Arabesken und eine breit wuchernde Hypergenialität des Ausdruckes beeinträchtigt wird, wenn auch die Bilder oft übertrieben gigantisch und die Situationen fragmentarisch skizzirt und grell gehalten sind, so fühlen wir dennoch aus der ganzen Dichtung eine dramatische Begabung heraus, welche nicht blos in der bombastischen Phraseologie himmelstürmender Wendungen aufgeht, sondern auch den Kern des Charakters und die Bedeutung der Situation auszuprägen versteht. „Judas Ischarioth" ist eine metaphysische Tragödie, welche sich, ähnlich wie Jordan's „Demiurgos", an die höchsten Probleme der Ethik wagt und ihre Dialektik zum Theile wenigstens in Gestalten von Fleisch und Blut umzusetzen versteht. Freilich überwiegt das Predigerhafte mit dem Auftreten von Jesus und seiner reinen, milden, positiven Offenbarung, gegenüber dem Charakter des Judas, der mit seiner dämonischen, in die Tiefe steigenden Skepsis an den Säulen des Himmels rüttelt. Die ganze Tragödie ist anomal, wenn man sie als die Production einer Frau betrachtet. Ihr fehlen alle weicheren Linien, alle Harmonie, alle Accorde des Gemüthes; das Trotzige, Harte, Zerrissene allein gelingt der Verfasserin; sie ladet ihren dramatischen Mörser mit lauter Kraftbomben und hält die tragische Lunte in der Hand, mit pulvergeschwärztem Angesichte. Ihre oft wüste Phantasie, mit grellen Bildern, chaotisch gährend und brausend, treibt bisweilen sonderbare Blasen; aber sie ist auch, wo sie blind ihren ungeregelten Eingebungen folgt, von hinreißender Magie. Die deutschen Frauen sind, auch wenn sie schriftstellern, selten dämonisch; sie sind zartfühlend, sentimental, fein treffend, übermüthig, emancipirt, kokett, bisweilen frivol und sogar langweilig; aber das Dämonische liegt ihnen fern. Elise Schmidt gebietet über einen keineswegs sokratischen Dämon, der sich im „Judas" in kecker Gedankenrebellion bis zum Himmel aufrichtet. Die

metaphysischen Wagnisse werden von deutschen Frauen fast nie versucht — Elise Schmidt ist eine metaphysische Luftschifferin, welche mit großer Unerschrockenheit ihren dramatischen Ballon in die höheren geistigen Regionen steigen läßt. Hierzu kommt in einzelnen Scenen eine ebenfalls wenig weibliche, bacchantische Sinnlichkeit im Tone der Orgie, ein keckes Behagen an den Naturschauspielen der Liebe, welche von den deutschen Schriftstellerinnen in der Regel sentimental drapirt, in einen thränenfeuchten Flor gehüllt werden — wir erinnern an die Scene zwischen Magdalena und Pontius Pilatus. So ist das ganze Stück ein weibliches Kraftstück und deutet auf herkulische Gedankenmuskeln; aber die erstaunliche Production läßt keinen wohlthuenden harmonischen Eindruck zurück, weil ihr Maß und Geschmack fehlen und das Athletische bei weitem das Graziöse überwiegt. Das zweite Drama der Dichterin: „der Genius und die Gesellschaft" (1850), dessen Held Lord Byron ist, ein Stück, das unter der Aegide des Professors Rötscher erschien und ebenso heftig angegriffen, wie überschwenglich gelobt wurde, erreicht an geistiger Bedeutung den „Judas Ischarioth" nicht. Die Dichterin giebt hier ihr Talent nur in homöopathischen Dosen, obgleich die Charakteristik reich ist an treffenden Zügen und die dramatische Handlung sich lebhaft fortbewegt. Da sie früher selbst darstellende Künstlerin war, so beherrscht sie auch die Bühnentechnik vollkommen; aber gerade in diesen äußerlichen Effecten finden sich manche Reminiscenzen an andere moderne Dramen, und wie „Judas Ischarioth" nach Hebbel schielt, so schielt der „Genius und die Gesellschaft" nach Gutzkow. Der Grundfehler des Stückes besteht wohl darin, daß der Zeichnung Lord Byron's selbst der poetische Schwung fehlt; er ist ein Kind der Gesellschaft, wie die Anderen, sein Genius tritt ihr nicht bedeutend genug gegenüber. Nachdem Elise Schmidt sich in einem metaphysischen und in einem socialen Drama versucht, schuf sie neuerdings ein politisches: „Machiavelli" (1852), in welchem die historischen Gesichtspunkte in scharfer Auffassung hervortreten. Die Intention der Dichterin war, „ihren Helden zu gestalten als einen edelen Geist, der auf dem zerklüfteten Boden Italiens steht, umdrängt von allen Parteien, treu seinem hohen Ideale von Volksglück, das er in der Herrschaft eines edelen Regentenhauses gesichert sieht." Doch der Machiavelli des Stückes ist wohl eine geistige Macht, aber kein dramatisch

ergreifender Held; der Verfasserin gelang es nicht, ihn in wahrhaft erschütternde tragische Collisionen zu bringen. Seine isolirte, doch edle und überlegene Stellung zwischen den Parteien hat am Schlusse den Sieg seines Princips durch die Herrschaft Lorenzo's von Medici und seinen eigenen Sturz, seine Verbannung zur Folge; aber der Schwerpunkt des dramatischen Interesses fällt nicht, wie es sein sollte, auf eine That Machiavelli's, welche diese letzte Entscheidung herbeiführt, sondern auf die Gruppe der untergehenden Borgia's, in deren Zeichnung Elise Schmidt wieder ihre dämonische Meisterschaft bekundet. Cäsar und Lucrezia Borgia fesseln durch frappante und große Züge, in deren Ausführung die Dichterin keine hindostanische Blutscheu an den Tag legt. Die Ermordung der Ursini ist eine grelle dramatische Episode. Die Sprache der Dichterin hat Wärme und Schwung und hält sich von den metaphorischen Uebertreibungen des Judas frei; einzelne Situationen sind kräftig ausgeführt, wie überhaupt das ganze Stück durch historische Auffassung, Einheit des Gedankens und eine maßvoll würdige Haltung den ferneren Schöpfungen der Verfasserin das günstigste Horoskop stellt.

Ein jüngerer ostpreußischer Dichter: Albert Dulk aus Königsberg (geb. 1819), gehört durch sein einziges im Druck erschienenes Drama: „Orla" (1844), ebenfalls dieser Richtung an, obschon das Charakteristische in dieser Tragödie gegen das Dithyrambische in Schatten tritt. Dulk gehört ebenfalls zu diesen Kraftnaturen, deren Talent keine andere Offenbarung kennt, als die Explosion. Wir werden zwar in diesem Stücke nicht mit Fragmenten überschüttet; es splittern keine dramatischen Skizzen um uns her, die einzelnen Scenen sind breit poetisch ausgeführt; aber das Ganze ist doch ohne dramatischen Zusammenhang. Der Held dieser Dichtung ist ein reflektirender Don Juan, ein Don Juan-Faust, der echt deutsche Januskopf des genießenden Denkens und des denkenden Genießens, der mit der That würdig abschließt, wenn nur die That selbst eine würdige wäre. Doch dieser Held, der sich in die feurige Umarmung eines geistigen Raffinements stürzt und eine ganze Scala von Liebesabenteuern durchmacht, skeptisch im Genusse, idealistisch in der Sinnlichkeit, sentimental in der Frivolität, geht aus allen Metamorphosen des Herzens und der Leidenschaft, aus einer glühenden Heinse'schen Liebe dennoch

als ein deutscher Jüngling hervor, der sein Nationalgefühl und den Haß gegen den Bundestag so wenig verlernt hat, daß er sich am Schlusse noch an dem Frankfurter Attentate betheiligt. Es war gewiß ein unglücklicher Griff des Dichters, diese traurige Studentenkatastrophe als eine Verklärung der That zu benutzen. Dulk's „Orla" ist trotz dieses unglücklichen Schlusses, trotz der Zufälligkeit der dramatischen Form, trotz mancher Geschmacklosigkeit der Diction von einem wahrhaft genialen Dichterfeuer durchglüht. Mit größerer Berücksichtigung des dramatischen Zusammenhanges und der bühnlichen Technik tritt der Dichter der „Weltseele", Arnold Schlönbach, in seinen Tragödieen auf, in denen ebenfalls eine oft harte und rauhe Naturkraft den ästhetischen Genuß verkümmert. Zwar war sein erstes bekannt gewordenes Drama: „Gustav III." (1852) mehr im charakterlosen Style der Jambentragöden gehalten und stand unter der Herrschaft der Zeitphrase, welche dem widerstrebenden Stoffe gewaltsam aufgeprägt wurde. Dagegen donnerten die Kraftlawinen der Diction in der Schweizer Tragödie: „Burgund und Waldmann" (1852); Metaphern und Gedanken wurden wie Granitblöcke umhergeschleudert; die Charaktere erhoben sich auf riesig aufgethürmten Wortpiedestalen und standen neben einander, wie in den Wetterhimmel getauchte Alpengruppen. Trotz dieser Auswüchse einer oft in's Burleske umschlagenden Ungeheuerlichkeit des Styles herrschte in dem Drama ein nerviger Heroismus voll Mark und Schwung, ein Hauch historischer Größe, welche, trotz einzelner titanenhafter Gesticulationen, doch oft auf einem gesunden Boden wurzelte, und eine tragische Wucht der Situationen, welche wohl in's Grelle, aber nirgends in's Sentimentale und Triviale umschlug. Die Verheißungen, welche in der dramatischen Frakturschrift dieser Tragödie lagen, hat Schlönbach in seinem neuesten Trauerspiele: „Der letzte König von Thüringen" (1854) noch nicht erfüllt. Denn die Härte und Herbheit einer künstlerisch ungefeilten Form, die in einem Athem durch alle möglichen Metra taumelt, die Vorliebe für das Pathos der Interjectionen, in welchem dramatische Kraft sich nur ungeläutert aussprechen kann, die lakonisch-skizzenhafte Zeichnung, die an Grabbe erinnert, lassen kein warmes und gleichmäßiges Interesse aufkommen, obschon in einzelnen Scenen Blitze des Talentes aufflammen und es auch nicht an jenen frappanten Zügen fehlt, durch welche ein

Charakter plötzlich von innen heraus erhellt wird. Der Stoff selbst wurzelt zwar auf nationalem Boden; aber sein geistiger Hintergrund, der Kampf des Christenthumes mit dem Heidenthume, für den weder Platz bleibt zu ganzer ideeller Entfaltung, noch zu historisch treuer Darstellung, hat in der Auffassung äußerlicher Mission für unsere Zeit nur ein fern liegendes Interesse. Der Thüringer Macbeth: „Herrmannfried" und seine christliche „Lady" sind zwar mit einzelnen scharfen Strichen gezeichnet, aber nicht mit jener durchgängigen Wärme, welche uns unwiderstehlich mit in ihre Interessen verstrickt, nicht mit jener Magie des Verbrechens, durch deren Zauber uns Shakespeare mit solcher unheimlichen Gewalt zu fesseln weiß. Trotz dieser Ausstellungen enthält auch diese Tragödie erfreuliche Bürgschaften für die Zukunft; der tragische Bogen ist in einzelnen Situationen mit Glück gespannt, und wo die Schlacken niederbrennen, zeigt sich überall volltönendes Metall des Talentes. Nur möge der Dichter die Bahn der originellen Kraftdramatik verlassen und den Traditionen des guten Geschmackes und der classischen Bildung mehr huldigen, als bisher geschehen. Vor Allem aber möge er jene bizarren Metaphern vermeiden, die sich, um mit ihm selbst zu sprechen, „an ihren eigenen Nasen die Augen ausstoßen".

Seit Grabbe's „Hannibal" hat sich das Drama, das sich in den Geleisen dieses Dichters fortbewegte, mit Vorliebe dem Alterthume zugewendet. Die antike Würde und Größe gestattete leicht eine freskenartige Behandlung; der historische Kothurn trug von selbst den heroischen Schwung; die großen Züge der Helden waren mit plastischer Klarheit durch die Historiker jener Zeit gegeben und gestatteten die Ergänzung durch kleine, scharf individualisirende Striche, welche die Dichter dieser Richtung liebten. Man wählte nicht jene Stoffe, welche die pathetische Tragödie hervorsuchte, um in ihnen den declamatorischen Hang zu befriedigen; man wählte nicht einen Cato oder Regulus oder Timoleon, nicht eine Dido und Sophonisbe; man suchte jene Gestalten auf, in denen entweder ein der neuen Zeit sympathetisches politisches Gepräge hervortrat, oder das Dämonische der Erscheinung eine neue, tief greifende Motivirung verstattete. Zwar „Demosthenes" und „Cäsar und Pompejus" von Arend sind trockene historische Formulare, geschichtlich treu, aber von einer objectiven Dürre und Magerkeit, welche das

historische Skelett nur mit wenig poetischem Fleische bekleidete und daher, trotz tadelloser Composition, kein warmes Interesse zu erregen vermochte. Doch schon „Tiberius Gracchus" von Moritz Heydrich interessirte durch das dramatische Leben, die politischen Gedanken und Conflicte, welche an verwandte Kämpfe der Gegenwart anklingen, und durch ansprechende Effecte, welche mit geringen Mitteln erreicht sind. An dämonische Charaktere des Alterthumes wagte sich Ferdinand Gregorovius, der geistvolle Tourist, der ein so fesselndes Bild Corsicas entworfen, in seiner Tragödie: „Der Tod des Tiberius" (1851), und neuerdings Kürnberger in „Catilina" (1855). Catilina, der wüste Revolutionair, und Tiberius, der wüste Tyrann, — welche bedeutsame Typen aus der Epoche der römischen Weltherrschaft, die zu ihrer Darstellung Dichter von großer Weltanschauung und imposanter Kraft der Zeichnung und des Ausdruckes verlangen! Gregorovius entrollt uns weniger eine Tragödie, als ein tragisches Tableau, das mit mannigfachen Lichteffecten illustrirt ist, eine einzige Situation, den sterbenden Tiger! Zahlreiche Tendenzen und Interessen bekämpfen sich an seinem Todeslager; aber die Theilnahme bleibt doch dem einen großen Charakterbilde zugewendet, das in seiner Wildheit, Grausamkeit und Wollust, ringend mit dem hereinbrechenden Tode, aber doch getragen von dem gigantischen Bewußtsein weltbeherrschender Größe, in einer Fülle von Contrasten und Stimmungen ein wechselndes, aber imposantes Schauspiel bietet! Doch diese innerlich zersetzende Dialektik des Charakters, auf welchen die Ereignisse wirken, der wie ein Chamäleon bei jeder Berührung von außen schillert, aber selbst nicht gestaltend und thatkräftig in die äußere Welt eingreift, giebt mehr ein psychologisches Schattenspiel, als eine dramatische Action. Mehr dramatische Bewegung, die energisch zu Katastrophen fortschreitet, und gleicher dichterischer Schwung ist in Kürnberger's „Catilina", in welchem der Rebell und Verschwörer als ein socialistischer Heros erscheint, der, dem doctrinairen Cicero gegenüber, durch Kraft und Energie für sich interessirt.

An Grabbe's „Don Juan und Faust" schließt sich eine Reihe philosophisch gefärbter Dramen, greller Skizzen des Gedankens, in denen oft eine wenig coulante Metaphysik, wie die Hexe in der Goethe'schen Walpurgisnacht, „nackt auf dem Bocke sitzt und ein derbes Leibchen zeigt".

Der Bock mit seinen cynischen Geberden darf in diesen Tragödieen des Gedankens nicht fehlen; er ist das Symbol des Materialismus, und wir müssen uns überall von seinen Hörnern stoßen lassen. Der Sancho Pansa, der Leporello und selbst der Mephistopheles sind die Repräsentanten der bald philiströsen, bald cynischen und diabolischen Materie, welche den Rittern vom Geiste in gewichtiger Weise opponirt. Selbst Don Juan, dessen Sinnlichkeit noch einen phantasievollen Schwung hat, braucht eine derbere Correctur, welche ihm die nüchterne Genußprosa des Leporello zu Theil werden läßt. An Goethe, Grabbe, Lenau, Bechstein reihten sich andere Poeten, welche jene Charaktertypen in neue Situationen brachten und dem Probleme neue Seiten abzugewinnen suchten. Braun von Braunthal, unter dem Pseudonym Jean Charles, ein extremer jungdeutscher Romandichter, den wir bereits an seiner Stelle erwähnten, hat den Don Juan und Faust, Jeden für sich, zum Helden einer Tragödie gemacht. Sein „Faust" (1835), der nicht ganz frei ist von Goethe'schen Reminiscenzen, hat einen chevaleresken und romanhaften Anstrich; wir werden durch Studentenprügeleien, Pariser Spiel- und Bordellscenen und spanische Eremiten-Romantik hindurch geführt; aber die durchgängige Einheit der Fabel ist gewahrt, deren Schluß in eine grelle Katastrophe ausläuft. Originell ist der Einfall des Dichters, „Faust" mit dem kaiserlichen Einsiedler in St. Just zusammenzubringen und das Scheinbegräbniß Karl's V. in die Dichtung zu verweben. Doch alle diese Situationen sind nicht in ihrer Tiefe ausgebeutet; es sind Funken von esprit darüber hingesprüht; aber es fehlt das von innen heraus erwärmende Feuer. Am bizarrsten von allen Faustpoemen ist der „Faust" von F. Marlow (1839), einem Dichter, der in der Vorrede eine Poesie in Aussicht stellt, welche auf den Höhen der modernen Wissenschaft steht, und gegen die jungdeutsche „Unpoesie", die Aufgeblasenheit einer sich selbst vergötternden „Unkraft, „die Cokètterie des halbpoetischen Bewußtseins mit sich selbst" heftige Philippiken schleudert. Dieser „Faust" ist in phänomenologische Acte getheilt; seine drei Abschnitte sind: Natur, Leben, Kunst. Es kann in der That nur in Deutschland vorkommen, daß Talente von so großer geistiger Durchbildung, von so weit tragenden Tendenzen, von solcher Sicherheit in Beherrschung der metrischen Technik doch im Ganzen eine so große ästhetische Unreife

bekunden und durch das Monströse der Composition, durch das absichtlich Ausschweifende des Entwurfes, durch die geniale Confusion der ungehörigsten Einschachtelungen, statt einer Tragödie, eine Reihe von humoristischen und metaphysischen Guckkastenbildern geben. Der Goethe'sche „Faust“ und die Tieck'schen Lustspiele haben diese Verwilderung verschuldet, deren Spuren durch die ganze originelle Kraftdramatik hindurchgehen. Es schwebt unseren Dichtern von Hause aus keine feste und abgerundete Kunstform vor, in welche sie den Stoff mit größerem oder geringerem Glücke fügen würden; sondern sie ziehen getrost die Siebenmeilenstiefeln der Phantasie an und glauben um so riesenhafter dazustehen, wenn sie mit einem tüchtig aufstampfenden Gigantenschritte über alle ästhetischen Grenzen hinweggeeilt. Der „Faust“ von Marlow ist interessant als der Gipfel dieser ganzen Richtung, obgleich seine paradoxe Gestaltung weniger aus der poetischen Großmannssucht entspringt, als aus der Unfähigkeit des Dichters, seine tiefen metaphysischen Intentionen in poetische Münze umzusetzen. Faust hat zunächst auf einem Kirchhofe einen Monolog mit Hamlet, der ihm über das Brockhaus'sche Conversationslexicon, über Ludwig Uhland und nebenbei über die Gerüche der Verwesung sonderbare Auskunft ertheilt. Nicht lange darauf erscheint Faust auf einem unbewohnten Eilande im stillen Oceane, wo er, der Schiffbrüchige, nach einem Gesange der Meergötter und einem Dialoge zwischen Nereus und Herakleitos erwacht. Während seines Erwachens werden wir in eine uckermärkische Dorfschenke geführt, in welcher ein Dorfbarbier, der allzu vorlaut ist, durch die Magie eines Guckkastenmannes verduftet. Darauf hält Faust am Amazonenstrome einen Monolog, voll Angst vor den Riesenwundern und Schrecken der Natur, wofür ihm die Stimmen in den Lüften eine Strafpredigt zu Theil werden lassen. Dann erscheint, nachdem sich Faust dem Demiurg, der Naturgewalt, verschrieben, ein Südlicht; Ariel singt; eine Katze setzt sich auf den Guckkasten; der Wirth der uckermärkischen Schenke und der Guckkastenmann unterhalten sich; Letzterer apostrophirt Faust als einen der Unterwelt Verfallenen; die Phantasmagorie zerstiebt, und Faust erwacht gänzlich am Meeresstrande, um mit Herakleitos ein philosophisches Gespräch zu halten. Mitten in diesem Gespräche wird Faust plötzlich zu Stein, denn Herakleitos hat ihn in eine Grotte geführt, in welcher jeder versteint, der noch die Fesseln der seelischen Naturgewalt

trägt. Der rothwamsige Cavalier erscheint nun ironisch triumphirend, und ein Gesang von Echostimmen beschließt den ersten Abschnitt, Natur. Dies genügt, um die Art und Weise des dramatischen Zusammenhanges, der in dieser Dichtung herrscht, klar zu machen. Der zweite Abschnitt, Leben, nähert sich mehr den gangbaren Traditionen der Faustsage, erinnert durch die Liebe Faust's zur todten Amanda an Brentano's „Rosengarten" und enthält überdies eine bizarre Blumensymphonie. Der dritte, Kunst, ist ganz allegorisch gehalten. Das Ganze macht auf den gesunden Menschenverstand den Eindruck des vollkommenen Unsinnes, und eine solche ästhetische Mißgeburt dürfte in einer Literaturgeschichte keine Stätte finden. Was soll man aber dazu sagen, wenn sich in dieser tollen Dichtung voll abenteuerlicher Metaphysik, neben vielen cynischen Abnormitäten und den unverdautesten speculativen Wendungen aus Hegel's Logik und Phänomenologie, die ohne das geringste poetische Feigenblatt erscheinen, Stellen finden von einem Schwunge, einer Grazie der Darstellung, einer Tiefe des Gedankens und Würde des Ausdruckes, welche einem Dichtergeiste ersten Ranges Ehre machen würden und, trotz aller Goethisirenden Anklänge, eine originelle Kraft des Ausdruckes athmen? Welche erhabene Naturpoesie durchweht den Monolog Faust's am Marañon, die Lieder der Luft- und Echostimmen, den Gesang Ariel's! Wie wuchert die tropische Fülle von Formen und Farben in den kühn verschlungenen Ranken der Sprache, in diesen prachtvollen Wortbildungen! Wie glühend ist das Verhältniß von Faust und Amanda, das Vampyrhafte der Sinnlichkeit, das Buhlen mit der Verwesung, mit dem Leben lügenden Tode geschildert! Welch' eine Fülle tiefer und bedeutender Gedanken ist durch die ganze Dichtung ausgestreut! Seltsames Loos deutscher Dichter, mit so großen Intentionen und Talenten so der Nation verloren zu gehen, und zwar einzig durch den Mangel einer gediegenen, allgemein gültigen Kunstform, durch den Götzendienst mit den Marotten der Genialität! Wir wollen hier nicht erst die mattere „Seherin" von Emil Mecklenburg (1845) mit ihrer ebenfalls künstlerisch unverarbeiteten Metaphysik, ihren somnambulen Tendenzen, ihren oft gedankentiefen Versen und ebenso oft trivialen Reimereien, nicht den „Kain" von Hedrich, der auch manche poetische Schönheiten enthält, erwähnen —

ist nicht die ganze Richtung, die wir so erschöpfend wie möglich dargestellt, in der Marotte befangen? Ist nicht Grabbe's bedeutendes Talent daran untergegangen, liegt nicht Hebbel's große Gestaltungskraft in fortwährendem Kampfe mit ihr? Trat nicht Ludwig zuerst mit einer Tragödie der Marotte auf? Das ist Alles der im Modernen nicht aufgegangene Sauerteig der Romantik, eine exclusive Poesie, berechnet für ein exclusives Verständniß, ein falscher Genialitätstaumel, der nach Goethe's bedenklichem Vorgange das „Hineingeheimnissen" liebt, während die Dichtung nur „offenbaren" soll, welcher das Außergewöhnliche dem allgemein Menschlichen, das verwickelte Problem dem einfachen Conflicte, eigensinnig auf die Spitze gestellte Charaktere mit fixen Ideeen und bizarren Marotten einfach und gesund denkenden und empfindenden Gestalten vorzieht. Die Dialektik der Begriffe wird durch die Dialektik der dramatischen Thaten nicht gedeckt. Die historischen Tragödieen dieser Richtung wollen dagegen wieder durch die Macht der Thatsachen allein wirken, die sie trotzig und ungeläutert uns vor Augen führen. Der dramatische Styl aber ist meist skizzenhaft, überschwänglich, bizarr. Daß diese Dichtungen indeß von einem Gedanken getragen sind, eine sich fortbewegende Seele des Inhaltes haben, und daß sie außerdem einen Fonds von Geist und dramatischer Kraft enthalten, das mag die Kritik der Gegenwart zu einer vorzugsweisen Beschäftigung mit ihnen hinführen, indem diese Stücke der Analyse einen weiten Spielraum bieten und große Ausbeute geben, darf aber den Literaturhistoriker nicht über das Mißverhältniß täuschen, das bei diesen Dramen zwischen der kritischen Würdigung und nationalen Anerkennung besteht. Die Ausnahmestellung dieser Dichter ist ein Erbtheil der Romantik, mit welcher sie die Verachtung des guten Geschmackes gemein haben. Ihr Talent wird der Nation nur dann zum Heile gereichen, wenn sie die Originalität von der Bizarrerie, die Kraft von ihren Schlacken säubern und in die geregelten Bahnen einer Kunst einlenken, welche eine nationale Begeisterung zu erwecken vermag. Die Nation will Kunst und keine Künste. Wozu die dramatischen Kletterstangen noch mit Oel einschmieren, damit das Klettern schwieriger werde? Nicht die überwundene Schwierigkeit giebt das Maß des Genies; gerade im Leichten und Einfachen kann es sich

am glänzendsten bewähren. Den Geschmack merkt man nicht, wo er vorhanden ist; da erscheint er eine still waltende Nothwendigkeit; aber wo er fehlt — da ist ein unausfüllbarer Riß zwischen der einzelnen Dichtung und dem Ideale der Kunst.

Dritter Abschnitt.

Die declamatorische Jambentragödie.

Eduard von Schenk. — Michael Beer. — Friedrich von Uechtritz. — Ernst Raupach. — Joseph von Auffenberg. — Friedrich Halm.

Aus dem Hochgebirge des modernen Dramas, seinen gigantischen Felsgruppen und vulcanischen Bildungen, seinen barocken „schnarchenden und blasenden Felsnasen" treten wir jetzt in die sanftwellige Ebene, die sich zuletzt zu einem physiognomielosen Niveau verflacht. Dort kletterten wir mühsam empor, aber oft mit leuchtendem Blicke in die Ferne; hier bewegen wir uns bequem auf ausgefahrener Heerstraße; dort mußten wir über Klippen springen, hier halten wir nur selten vor einem Schlagbaume von Batteux oder Boileau; dort fanden wir schäumende Cascaden und Waldwasser, hier grüßen wir nur breite Ströme, schnurgerade Canäle und hin und wieder einen seichten Morast. Dort die Verwilderung, hier die Verwässerung; dort Uebermaß und Unordnung, hier Maß und Ordnung; dort das Ungeheuerliche, hier das Triviale; dort himmelstürmende Kräfte, hier fruchtbare Talente; dort im Schöpfungslärme grollende, einsam trotzige Begabungen; hier ein stiller wirkendes, aber weit verbreitetes Schaffen! In der That bietet die declamatorische Jambentragödie seit Schiller's Tode einen einförmigen Anblick dar, obwohl sie die Ueberlieferungen der classischen Tradition aufrecht erhielt, die Regeln des Geschmackes schützte und mit der Bühne und der Nation in fortdauernder Berührung blieb. Auch fehlte es dieser Richtung nicht an hervorragenden Talenten; aber die lyrische Dichtform, welche die dramatische fortwährend mit selbstständigen Ergüssen durchbrach, die ebenso undramatische Breite der Reden und der Schilderungen, die Monotonie der dramatischen Darstellung und die im Ganzen fehlende Größe der Gesinnung und der Begeisterung ließen diese

Autoren nicht zu einer durchgreifenden und nachhaltigen Bedeutung kommen. Wie bei der ersten Gruppe oft Geist ohne Form, so hier oft Form ohne Geist. Die Form war indeß meistens mit echter Kunst gewahrt; die Composition einzelner dieser Tragödieen ist vortrefflich; der Conflict einfach und tragisch; die Sprache erhebt sich zu einer maßvollen und gediegenen Schönheit; aber es fehlte den Charakteren die Schärfe der Zeichnung, den Situationen die Prägnanz der Bedeutung, und Schiller's Genius schwebte verschattend über den Productionen seiner Nachahmer; denn, was sie nachahmten und nachahmen konnten, das war das warme, breit explicirte Pathos seiner Tragödieen, die lyrische Dithyrambik, die aber bei ihm in unnachahmlicher Weise mit den Gestalten verwachsen und überdies von seltenem Schwunge einer außerordentlichen Begabung getragen war. Hierzu kam, daß die Dramatiker dieser Richtung das Schiller'sche Vorbild äußerlich festhielten, ohne es innerlich durch den fortschreitenden modernen Geist zu bereichern und zu vertiefen. Die Führer dieser Richtung litten an der geistigen Seichtigkeit der Restaurationsepoche und an den Nachwirkungen der Romantik, welche die bunteste Stoffwelt principlos dem dichterischen Zugreifen preisgegeben hatte. Es schien gleichgültig, ob dem Stoffe ein in der Gegenwart nachzitternder Puls beiwohne, ob eine höhere geistige Bedeutung ihn adle; es genügte vollkommen, wenn sein buntes Colorit einen für den ersten Augenblick fesselnden Reiz ausübte. Es wiederholt sich derselbe tragische Conflict in verschiedenen Zeiten — diese Dichter griffen gewiß nach der entlegensten; erst spät wurden einige von ihnen in die Tendenzen der Gegenwart verstrickt.

Der Faden der pathetischen Jambentragödie geht von Schiller und seinen Zeitgenossen bis zur Gegenwart. Schon am Anfange dieses Jahrhunderts hatte das Wiener Dioskurenpaar Heinrich Josef von Collin (1772—1811) und sein Bruder Matthäus von Collin (1779—1824) geschichtliche Tragödieen in Schiller'scher Art und Weise gedichtet, aber ohne seinen großen Schwung. Die Würde des antiken Kothurns erweckte nur eine erhabene Langeweile, denn es fehlte der heroischen Gesinnung dramatische Bewegung und psychologische Entfaltung; die Gesinnung kam fix und fertig zur Welt; sie war so gefestet, daß der Conflict ihr gar nicht schwer wurde. So glichen diese Tragö-

dieen der Tonne des „Regulus": der Held mit der Römerseele steckte darin und wurde in drei oder fünf Acten zu Tode gekugelt. Die Haupttragödie Heinrich Josef's von Collin: „Regulus" (1802), der sich noch einige andere antike Stücke: „Coriolan", „Polyxena", „die Horatier und Curiatier" anschlossen, hat den meisten Schwung, obschon auch hier ein wenig entwickelungsfähiger Heroismus mehr abspannend, als fesselnd wirkt. Sein Bruder Matthäus besaß mehr deutsche Bravheit, als römische Gesinnung und wählte daher auch mit Vorliebe seine Stoffe aus der vaterländischen und ungarischen Geschichte, obgleich er auch einen „Marius" gedichtet. Die ernsten welthistorischen Katastrophen am Anfange dieses Jahrhunderts legten edlen Dichtergemüthern die patriotische Gesinnung nahe, die aber von mäßigen Talenten nicht mit dramatischem Fleisch und Blut bekleidet werden konnte. So war es nur ein müdes Echo des alten Kothurns, das uns aus diesen Stücken entgegentönte! Bei der Einfachheit eines gegebenen, aber weiter nicht ausgetragenen tragischen Conflictes war von dramatischer Handlung und Spannung nicht die Rede, und trotz ihrer Einfachheit waren diese Stücke, wie viele andere dramatische Studien aus Becker's Weltgeschichte, z. B. die Stücke von Weichselbaumer, der praktischen Bühne unzugänglich, weil sie an dem Unbehagen eines ermüdeten Publicums scheitern mußten. Die Werke Heinrich Josef's von Collin gab sein Bruder gesammelt heraus (6 Bde. 1812—1814); die Werke des Matthäus erschienen später: „Dramatische Dichtungen" (4 Bde. 1814—1817).

Wir haben schon früher gesehen, wie Theodor Körner und die Schicksalstragöden: Müllner, Grillparzer, Houwald, Zedlitz die Schiller'sche Dichtweise weiter fort- oder rückbildeten. Das bald sentimentale, bald energische Pathos einer metrisch geregelten Diction, die sogenannte „schöne Sprache", eine künstlerische Composition, aber oft schablonenhafte Charakteristik und eine vorwaltende Rücksicht auf die theatralische Wirkung war allen diesen Stücken gemein. In gleicher Weise dichteten einige andere Dramatiker, Zeitgenossen der Tragöden, welche in einer von den Schlägen der Weltgeschichte erschöpften Epoche ein gespensterhaftes Familienschicksal heraufbeschworen, aber mit größerer Klarheit frei von diesen Verirrungen blieben. So August Klinge-

mann („Dramatische Werke" 2 Bde. 1817), ein Dichter von Sprach- und Bühnengewandtheit, die sich indeß beide nicht über ein mittleres Niveau der Bildung erheben. Er wählt gern in Zeit und Ort entlegene Stoffe und behandelt sie ohne exotischen Duft mit bühnenpraktischer Trockenheit. Sein „Ferdinand Cortez" erinnert unwillkürlich an Heine's Vitzliputzlipoesie; sein „Kreuz im Norden" behandelt den Sieg des Christenthums über das Heidenthum in altgothischer Zeit, ein undankbarer Stoff ohne Interesse für die Gegenwart! Von den Schauspielen des bairischen Ministers Eduard von Schenk (1788—1841) (3 Bde. 1829—35) hat „Belisar" (1826) die größte und nachhaltigste Wirkung hervorgerufen. Schenk besitzt eine ausnehmende Virtuosität der Sprache; seine Helden und Heldinnen schütteln ottave rime, alle Arten von Jamben und Trochäen mit größter Leichtigkeit aus dem Aermel, und die Versfontaine plätschert mit gleichmäßiger Geschwätzigkeit und ergießt ihren durchsickernden Staubregen über Gerechte und Ungerechte. Dabei stößt man nirgends auf eine Härte, nicht einmal auf eine Kühnheit, kein Gedanke mit Jupiter's Blick, Blitz und Adlerskrallen, keine Metapher, die durch ihre Schlagkraft überrascht und begeistert — nein, richtig, klar, eben bewegt sich der Strom dieses Pathos, und wenn eine Metapher hineinfällt, so ist sie dem Lorber oder der Myrthe, dem Himmel oder der Hölle in bräuchlicher Weise entlehnt. Ueberdies haben die Trochäen im Drama etwas sehr Ermüdendes, indem sie zu kraftloser Wiederholung verleiten:

„Immer hör' ich seinen Namen,
Immer hör' ich seine Stimme,
Immer seh' ich seine Züge,
Immer fühl' ich von dem Blitze
Seiner Augen mich getroffen."

Dagegen ist die Composition des „Belisar", trotz einiger allzu kühnen Voraussetzungen, mit dramatischer Kunst entworfen, und wenn ein Dichter von größerer Gestaltungskraft den Plan der Tragödie ausgeführt hätte, so würde er die in demselben enthaltenen Momente von außerordentlicher dramatischer Kraft und Größe zur vollen Geltung gebracht haben. Der sieggekrönte Belisar vor seinen Verleumdern und Richtern, der verbannte, geblendete Belisar den hereinbrechenden Feinden

des Vaterlandes gegenüber, die ihn rächen wollen, und die er mit alter Heldenkraft in die Flucht schlägt — das sind durch den Plan des Ganzen gegebene Scenen von echter dramatischer Wirkung. Dem Dichter ist die Verwebung der historischen und Familientragik zwar nicht mißlungen; aber dennoch bleiben zwei Gruppen stehen, die ein gesondertes Interesse in Anspruch nehmen. Belisar hat, nach der Fabel unseres Dichters, seinen Sohn aussetzen und tödten lassen, in Folge eines Traumes, den die Zeichendeuter dahin ausgelegt, daß seine Gattin ihm einen Sohn gebären werde, der gegen ihn und sein Vaterland die Waffen tragen würde. Dafür hat ihm seine Gattin Antonina, welche dies erfahren, unauslöschliche Rache geschworen, vereinigt sich mit seinen Neidern und Feinden, verfälscht seine Briefe und macht es so möglich, daß Belisar des Hochverrathes angeklagt, geblendet und in's Exil geschickt wird. Der Sohn Belisar's aber lebt, er ist nicht getödtet, nur an's Meer ausgesetzt und von Barbarenschiffen in die Ferne entführt worden; es ist sein Sclave Alamir, der seinem Triumphzuge gefesselt durch Byzanz folgte, der jetzt, um den gefeierten Helden zu rächen, die Barbaren in das griechische Reich ruft. Belisar erkennt seinen Sohn durch das beliebte „Erkennungskreuz", gerade als er an der Spitze der feindlichen Horden steht; er beschwört ihn, sich von den Feinden des Vaterlandes zu trennen, welche nun auf eigene Hand hin verheerend weiterziehen; er stößt auf das römische Heer, dessen Führer ihm den Feldherrnstab in die Hand geben und stirbt, verwundet, nachdem er die Alanen in die Flucht geschlagen hat. Der Stoff enthält unleugbar Tragisches im antiken Sinne. Belisar erscheint zunächst als ein neuer Agamemnon, mit dem er sich auch selbst vergleicht. Weil er das eigene Kind geopfert, weiht die Gattin ihn rächend dem Verderben. Dann aber ist er der sieggekrönte Feldherr, den der Undank des Vaterlandes in die Verbannung stößt. So ist er gleichsam der Held einer doppelten Tragödie, die sich zwar in der über ihn hereinbrechenden Katastrophe zur Einheit zusammenfügt, aber doch bald die eine, bald die andere Seite der tragischen Bedeutung gesondert herauskehrt. Das große geschichtliche Pathos wird durch sentimentale Momente, die Begeisterung durch die Rührung abgeschwächt. Dem Kaiser Justinian, dessen Monolog

„Seit mich der Orient als Herrscher grüßt,"

an den Monolog der Elisabeth in Schiller's „Maria Stuart" erinnert, ist vom Dichter vergönnt worden, seine imperatorische Staatsweisheit in Jamben auszusprechen, weil die Trochäen dem großen Gesetzgeber doch einen zu elegischen Anstrich gegeben hätten. Dadurch hat sein Bild, wie das der beiden Ankläger Eutropius und Rufinus, deren schwarze Seele ebenfalls nicht in Trochäen hinschmelzen durfte, etwas mehr dramatischen Halt gewonnen. Von den übrigen Dramen Eduard's von Schenk verdient noch „die Krone von Cypern" Erwähnung, in welcher besonders einige Liebesduette mit lyrischem Nachtigallenschlage lange Zeit den Applaus des Publicums herausforderten; denn auch dies Stück war, wie der „Belisar", viele Jahre hindurch auf dem deutschen Bühnen-Repertoir stereotyp.

An Geschmack und Sprachgewandtheit ebenbürtig, reiht sich an Eduard von Schenk ein jüngerer Dichter, dessen gesammelte „Werke" (1835) nebst einer biographischen Einleitung von jenem herausgegeben wurden: Michael Beer aus Berlin (1800—1833), der Bruder des mit Recht gefeierten Componisten Meyerbeer, dessen europäischen Ruhm der Dichter nicht erreichen konnte. Denn auch ihm fehlte es, wie seinem Gönner Schenk, an durchgreifender Gestaltungskraft und an jener hinreißenden dichterischen Magie, welche jene zwar nicht zu ersetzen vermag, aber wohl vergessen läßt. Beer's erstes Werk war die antike Studie „Klytemnestra" (1819), die bei ihrer Aufführung am Berliner Hoftheater einen nicht ungünstigen Erfolg hatte. Bedeutender, als dies, sein erstes, und auch als sein letztes Stück „Schwert und Hand", ist sein einactiges Trauerspiel: „der Paria" (1823) und seine fünfactige Tragödie: „Struensee" (1829). Der „Paria" ist wohl sein bestes Stück; die Composition ist gedrungen und dramatisch ineinandergreifend, das Colorit poetisch, die Sprache der Leidenschaft nicht ohne Kraft. Ueber dem ganzen Stücke schwebt die dumpfe Tragik des Proletariats, die nicht blos an die Ufer des Gangesstromes gebannt ist, sondern in allen Zonen und Zeiten die Opfer ihres Verhängnisses begrüßt. In dieser Tragik liegt, wenn sie ihrem idealen Gehalte nach aufgefaßt wird und nicht in ekelen Bettlerlumpen vor uns hintritt, eine welthistorische Bedeutung; denn diese Parias und Heloten, diese hundertnamigen Sclaven des Elends sind gleichsam die heruntergebrannten Schlacken

im Feuerofen der Cultur, sie sind „das Futter für Pulver", das der Weltgeist nicht nur in den Schlachten des Krieges, sondern auch in den Schlachten des Friedens braucht, und auf ihr unfreiwilliges Heroenthum drückt die dunkel waltende Nothwendigkeit, die nie den Einzelnen verschont, ihr tragisches Siegel. So ist die Idee des „Paria" groß und bedeutend. Ebenso ist die Wahl eines entlegenen Stoffes vollkommen gerechtfertigt, wenn er von einer auch in unserer Gegenwart lebendigen Idee getragen wird, während gerade die Erscheinung dieser Idee in der Gegenwart viel Unschönes und Verletzendes hat. Solche Stoffe brauchen die Verklärung der Ferne. Ihre Versöhnung liegt in dem unzerbrechlichen Adel der Menschenwürde, der siegreich alle Schranken des engherzigen Kastenwesens überfliegt und auch das widerstrebende Vorurtheil zur Anerkennung seiner höheren Bedeutung zwingt. Der „Struensee" von Michael Beer hat geringeren Werth, obschon er neuerdings unter den Auspicien der Musik seines Bruders wieder die deutschen Bühnen betreten hat. Der Heros einer gewaltthätigen Freisinnigkeit, der despotische Aufklärungsminister, ein Opfer einer unzeitigen Liebe und zahlreicher verletzter Interessen und Hofintriguen, gehört ohne Frage zu den interessantesten Charakteren des vorigen Jahrhunderts. Doch der Michael Beer'sche „Struensee" hat keine Spur jener bedeutenden und dämonischen Elemente, welche sich an die historische Gestalt knüpfen. Er ist ein glatt rasirter Jambenheld, der seine pathetischen Geberden in wasserhellen Versen spiegelt. Wir hören viel von seinen Intentionen, von seiner Bedeutung; aber wo er selbst erscheint, da zeigt er kein charakteristisches Leben, da hängen ihm nur einige mit richtig scandirten Versen beschriebene Papierstreifen aus dem Munde. Das schön Gesagte und richtig Empfundene giebt noch kein individuelles Interesse; dazu bedarf der Charakter dramatischer Lebendigkeit und jener unsagbaren Eigenheit, durch welche der Odem des Genius seine Menschen schafft. Zwar darf in der Tragödie das Eigene nie in's Eigensinnige ausarten, ein Fehler, den die entgegengesetzte Richtung des Dramas nicht immer vermieden; aber ebenso wenig darf uns ein Charakterskelett ohne Fleisch und Blut entgegentreten. Die Handlung selbst verstattete eine spannende Verwickelung und überraschende Katastrophen, doch ließ hier den Dichter das dramatische und theatralische Ge-

schick im Stich. Die Simplicität, mit der die Begebenheiten sich folgen, ist wenig künstlerisch. Ebenso undramatisch ist die in Rührscenen austönende Tragik des Kerkers; die Correctheit und der Adel des dramatischen Styles, so wie die Lebendigkeit der Volksscenen können den fehlenden Nerv der Charakteristik und energischen Spannung nicht ersetzen.

Origineller, als Schenk und Beer, weniger bühnengerecht, großartiger in der Conception und kräftiger im dramatischen Style ist Friedrich von Uechtritz aus Görlitz (geb. 1800), der seit seinem Drama „Chrysostomus" (1822) mehrere Tragödieen erscheinen ließ, von denen indeß nur sein „Alexander und Darius" (1827) und sein dramatisches Gedicht: „die Babylonier in Jerusalem" (1836) hervorgehoben zu werden verdienen. Die erste Tragödie hatte den Beifall Tieck's gewonnen, der sie mit einem Vorworte in die Oeffentlichkeit einführte. In der That waren die Jamben von Uechtritz schärfer geprägt; es war mehr Plastik, mehr dramatischer Faltenwurf in ihnen, als in vielen gleichzeitigen Productionen, und in „Alexander und Darius" fanden sich einige Stellen, die geschichtliche Größe athmeten. Doch das mehr concentrirte Wesen dieses Dichters erinnerte an einen anderen Dramatiker, dem er an Sprödigkeit der Auffassung und einer künstlerischen Starrheit, die schwer in gewinnenden Fluß zu bringen war, verwandt ist, und mit dem er auch in persönliche Beziehungen trat: an Carl Immermann. Er theilte die Ungunst, welche die Muse des Düsseldorfer Dramatikers verfolgte; denn er hatte mit diesem die Vorliebe für große und pathetisch extravagante Stoffe und eine wenig angemessene, nüchtern reservirte Behandlungsweise derselben gemein. So enthalten z. B. „die Babylonier in Jerusalem" großartige geschichtliche Tableaux; es treten Gestalten auf, wie der Eroberer Nebukadnezar und der Prophet Jeremias; ekstatische Charaktere, wie Mirjam; die ganze Wildheit der Zerstörung bricht mit erschütternden Katastrophen am Schlusse herein, und dennoch macht das Alles nur den Eindruck versteinerter Gruppen. Diese Tragödieen von Uechtritz sind dramatische Skulpturwerke; es fehlt ihnen bei pathetischer Stellung und bezeichnender Geberde doch das dichterisch beseelte Auge. Nicht als ob sie ohne breite Ergüsse wären; aber diese sind entweder, wie die Reden

des Jeremias, biblische Paraphrasen oder chronikenartige Erzählungen oder der Ausdruck einer Verzücktheit, die in ihrer alttestamentlich treuen Färbung wenig Sympathieen finden kann. Denn jeder Charakter, jede Leidenschaft ist hier innerlich gebrochen und der eigenen Kraft beraubt durch die Verherrlichung des künftigen Messiasthums, das alle diese Gestalten ohne eigenen Schwerpunkt in ekstatischen Wirbeln wie Sand der Wüste vor sich hertreibt.

Die fruchtbarsten und bedeutendsten Dramatiker dieser Richtung sind Ernst Raupach aus Straupitz in Schlesien (1784—1852) und Joseph Freiherr von Auffenberg aus Freiburg im Breisgau (geb. 1798). Ernst Raupach hatte sich vom Jahre 1805—1822 theils als Hauslehrer, theils als Professor der Philosophie in Rußland aufgehalten und, nach einer Reise nach Italien, später meistens in Berlin als Hofrath und seit 1842 Geheimer Hofrath bis zu seinem Tode gelebt. Seine Productivität war unerschöpflich; sein dramatisches Talent bedeutend; aber ihm fehlte der Nerv geistiger Größe, der erst die classischen Heroen der Nation schafft. In der späteren Zeit beutete er seine Begabung in fast industrieller Weise aus, indem er selbst auf die Schnellfertigkeit seiner Production, auf die improvisatorische Gewandtheit, mit der er Tragödieen aus dem Aermel schüttelte, einen behaglichen Nachdruck legte. Productivität ist ohne Frage gerade bei dem dramatischen Dichter ein günstiges Zeugniß für seine Begabung; denn die Fülle der Stoffe, die dem Talente entgegentritt, wo die Talentlosigkeit vergeblich auf Entdeckungsreisen ausgeht, die rasche Gliederung und Gestaltung derselben vor einer wahrhaft dramatischen Intuition, die Kraft, zu organisiren und in einem Gusse lebensvoll zu schaffen, was vor der Seele steht, — das ist so wesentlich für die Bedeutung eines Talentes, daß man mit Recht an einer Productionskraft irre wird, welche Jahre lang über einem Stoffe brütet oder nach Löwenart nur ein Junges zur Welt bringt. Alle großen Dramatiker von Sophokles bis zu Shakespeare sind productiv gewesen. Freilich beruht ihre Unsterblichkeit nicht auf der Masse ihrer Productionen, von denen viele vergessen sind, manche nur den Schlummer oder die Mißgriffe des Genius bezeugen; aber es war doch gerade die rastlos zugreifende Schöpfungskraft, der auch das Höchste gelungen! Freilich darf dies nie in eine äußerliche und mechanische Auffassung

ausarten, wie es zum Theile bei Raupach der Fall ist, der sich etwas darauf zugute thut, in vierzehn Tagen einen „Hohenstaufen" fertig vom Stapel laufen zu lassen! Trotz dieser dramatischen Dampffabrication, welche an Kotzebue erinnert, besaß Raupach keineswegs eine charakterlose Geschmeidigkeit und Fügsamkeit in das Modische, wie Kotzebue; man würde seinem Charakter Unrecht thun, wollte man ihn mit diesem in eine Linie stellen. Im Gegentheile, Raupach besaß eine eigensinnige Starrheit, welche auch seinen meisten Charakteren aufgeprägt ist; man darf ihm nicht nachsagen, daß er durch seine Dichtungen den Sinn der Nation verweichlicht habe. Es geht ein männlicher Geist durch sie hindurch, dem es nur an poetischer Concentration fehlt. Gerade diese Starrheit, die ihm oft ein dictatorisches Ansehen gab, rief die jungdeutsche Revolte gegen ihn hervor, die mit kritischer Ausdauer an seinem Sturze arbeitete. Raupach war in jener Zeit der Souverain der norddeutschen Bühnen, während seine gut protestantische Art und Weise, in den „Hohenstaufen" den Clerus und die Päpste zu charakterisiren, diese nationalen Tragödieen von den meisten süddeutschen Bühnen verbannte. Besonders in Berlin war seine factische Bühnenherrschaft unumschränkt; doch die jüngeren Talente wollten Platz haben für sich selbst. Hierzu kam die Verwässerung, die Raupach's Talent gerade in den „Hohenstaufen" charakterisirt, und welche den kritischen Stürmern und Drängern die willkommensten Angriffspunkte bot. Noch verderblicher wurde ihm seine Abneigung gegen alle Gedanken und Tendenzen, welche die Zeit bewegten; eine Abneigung, die sich anfangs in einer etwas gewaltsamen Indifferenz, zuletzt in einer feindlichen dramatischen Polemik offenbarte. Raupach wußte nicht den edlen Gehalt, der aus den geistigen Schachten des Jahrhunderts zu Tage kam, von seinen vergänglichen Schlacken zu sondern. Wenn auch in seinen ersten Tragödieen der humane Geist Schiller's waltet, so trat er doch später jedem, auch dem berechtigten Streben nach Emancipation mit einer Strenge und Härte entgegen, die allzu lebhaft an eine wenig deutsche Bildungsschule erinnerten. So kam es, daß es den beweglichen und glänzenden jungdeutschen Talenten rasch gelang, sein Renommé anzugreifen und zu stürzen, und zwar mit leichterer Mühe, als die jungen Kritiker des achtzehnten Jahrhunderts die Autorität Gottsched's gestürzt. Die rasche Vergänglichkeit

einer so hoch gepriesenen dichterischen Bedeutung mag uns mit Wehmuth erfüllen, mit um so größerer Wehmuth, je mehr das Talent und die Leistungen des Dichters selbst oft in unbilliger Weise unterschätzt wurden; aber wir erkennen hier wiederum das literargeschichtliche Weltgericht, das jeden Dichter trifft, der nicht auf der Höhe seiner Zeit steht, im Brennpunkte ihres Lebens und Strebens, und mit geistiger Mächtigkeit ihre Gedanken in ewige Gestalten bannt. Nur die geistige Höhe schützt vor dem Untergange; nur der Ararat vor der Sündfluth. Dennoch wird der Literarhistoriker dem Talente des Dichters und seinen Offenbarungen gerecht werden müssen; denn je größer das Talent, desto anschaulicher die Lehre, daß eine höhere geistige Macht das Talent beseelen muß, wenn es sich dauernd bewähren soll.

Die productive Thätigkeit Raupach's*) läßt sich in drei Epochen sondern, die freilich keine Stadien innerer Entwickelung, am wenigsten Stufen eines erfreulichen Fortschrittes sind, aber doch durch ganz bestimmte Merkmale unterschieden werden. Allerdings finden sich in den späteren Epochen Nachzügler der früheren, und die komische Muse Raupach's geht unterschiedlos durch alle drei hindurch. Die erste Epoche umfaßt die Tragödieen des reinen Styles, in denen uns ein allgemein menschlicher Conflict zwischen zwei sittlichen Mächten, meistens auf glücklich colorirtem, historischem oder nationalem Hintergrunde, vorgeführt wird; die zweite umfaßt den großen Cyklus nationaler Tragödieen im Charakter der Shakespeare'schen Historien; die dritte wird durch Tendenzstücke charakterisirt, in denen ein lange verhaltener Groll gegen die politische und sociale Richtung der Zeit zu dramatischem Ausbruche kommt. Im Ganzen bewegt sich das Talent Raupach's in absteigender Linie; wie es eben bei dem Mangel an einem wahrhaft großen Streben und an einem geistigen Centrum auch glücklichen Begabungen ergeht. Bei einer Productivität, wie sie Raupach bewiesen, ist es ebenso unmöglich, wie unnöthig, jedes einzelne Werk zu zergliedern; und wenn auch ein kritisches Decimiren allzu gewaltthätig wäre, so darf sich die Literaturgeschichte doch auf die hervorragenden und charakteristischen Erscheinungen beschränken.

*) Ernst Raupach, dramatische Werke ernster Gattung (18 Bde. 1830—1844); dramatische Werke komischer Gattung (3 Bde. 1828—1834).

Zu den Tragödieen der ersten Epoche gehören: „die Fürsten Chawansky" (1818), „die Erdennacht" (1820), „die Gefesselten" (1821), „die Königinnen" (1822), „der Liebe Zauberkreis" (1824), „die Freunde" (1825), „Isidor und Olga" (1826) und „Rafaele" (1828). Es sind darunter wahrhaft schöne und verheißungsvolle Blüthen deutscher Dramatik. Was sie meistens charakterisirt, ist die künstlerische Einheit und Klarheit der Composition, die dramatische Steigerung der Entwickelung, eine sichere, weder zur Kleinkrämerei herabsteigende, noch zu Bizarrerieen greifende Motivirung, eine sich nicht vordrängende technische Gewandtheit. Auch die Originalität der Erfindung ist anzuerkennen, indem Raupach sich bei seinen Situationen und Verwickelungen an keine fremden Muster anlehnt. Sein Styl ist oft zu lyrisch wuchernd, stets aber von Ueberschwänglichkeiten frei, zu breit, aber nie gesucht, oft monoton, selten trivial. Es ist für diese, wie für alle Raupach'schen Stücke charakteristisch, daß sich das dramatische Leben auf einzelne Situationen concentrirt, und daß es dem Dichter nie gelingen wollte, es gleichmäßig über die ganze Handlung auszubreiten. Manche unerquickliche Reflexion, mancher undramatische Wechselgesang, manche langathmige rhetorische Stelle muß überwunden werden, ehe wir uns zu einer dramatisch ergreifenden Situation durchschlagen, in welcher dem Dichter der Ausdruck der Leidenschaft in überraschender Weise gelingt. Die Reflexionen Raupach's sind ohne Glanz und Tiefe, meistens von einer matten Skepsis getragen, nie mit drastischer Gewalt aus dem innersten Wesen eines Charakters herausgeboren. Müßige Reflexionen aber sind störend im Drama, wenn sie nicht den Charakter oder die Situation vertiefen. Was soll man z. B. zu den endlosen Monologen in „die Fürsten Chawansky" sagen, in denen jede Empfindung sich bis auf den letzten rothen Heller ausbeutelt und alles dramatische Interesse von dieser unersättlichen Geschwätzigkeit absorbirt wird? Es ist bezeichnend für Raupach, daß gerade seine Erstlingswerke an einer so außerordentlichen Redseligkeit leiden. Andere Dichter beginnen abrupt, mit Orkan und Wolkenbruch; Raupach beginnt mit einem ermüdenden Landregen, der sein triefendes Wolkennetz über den eintönigen Himmel spannt, der den ganzen dramatischen Boden durchweicht, so daß er keinen festen Tritt gestattet. Er wußte sich zwar später mehr einzuschränken; aber es blieb

doch stets ein unerquicklicher Rest einer undramatischen Schönrednerei. Wir wollen hier nicht näher auf das würdig gehaltene Drama: „Tasso's Tod", eine Nachblüthe Goethe'scher Poesie, nicht auf „der Liebe Zauberkreis", ein Drama, welches Otto's III. Römerzug behandelt, ein auch später von Mosen gewählter Stoff, nicht auf „die Königinnen", eine lyrische Gespenstertragödie mit traumhaften Greueln, die mit einem Kirchhofchor der Todten beginnt, und in welcher der Geist einer gemordeten Königin als dramatisches Agens umgeht und nicht eher rastet, bis die neue Königin selbst den von Verbrechen zu Verbrechen taumelnden König, den Mörder der ersten Gattin, umgebracht, nicht auf „Rafaele", eine Tragödie aus dem griechischen Befreiungskriege, u. A. eingehen; wir wollen drei Dichtungen, welche wohl die besten aus dieser Epoche sind, herausgreifen, um durch ihre Analyse die Raupach'sche Dichtweise in ihren Vorzügen und Mängeln klar zu machen: „die Erdennacht", „die Freunde" und „Isidor und Olga". Die „Erdennacht" und die „Freunde" behandeln denselben tragischen Conflict zwischen der Menschen- und Bürgerpflicht, der in schroffster historischer Fassung dem ebenfalls von Raupach und neuerdings von Arthur Müller behandelten „Timoleon" zu Grunde liegt und schon im älteren Brutus, der seine Söhne hinrichten ließ, einen erschöpfenden Ausdruck gefunden hat. Die Collision zwischen der natürlichen Sittlichkeit, welche auf den Banden des Blutes ruht, und für welche ebenfalls das Recht einer verjährten Empfindung, das Recht der Freundschaft eintreten kann, und zwischen jener vergeistigten Sittlichkeit, welche uns an das Vaterland, an den Staat, an die politische Ueberzeugung knüpft, ist vollkommen tragisch. „Die Erdennacht" führt uns nach Venedig. Der Doge Faledro hat sich mit Contarini und einigen anderen Edelen gegen die aristokratische Verfassung Venedigs verschworen und will sich zum unumschränkten Herzoge ausrufen lassen. Sein Sohn Rinaldo, mit Contarini's Tochter Clara verlobt, erfährt von diesem etwas raschen und polternden Alten den Plan und die ganze Verschwörung, die ihm der Vater geheim gehalten. In seiner Seele beginnt nun der Kampf, der den tragischen Inhalt des Ganzen bildet. Soll er schweigen und die Revolution zum Ausbruche kommen lassen? Soll er seiner Bürgerpflicht gehorchen, die Verschwörung anzeigen und Vater und Schwiegervater in's Verder-

den stürzen? Rathlos fragt er seinen Lehrer, seine Geliebte um Rath, indem er die Collision als erdichtet hinstellt; er fragt den Prior eines Klosters, der für ihn zu beten verspricht. So auf sich selbst angewiesen, nach einsamer Kirchhofbetrachtung, entschließt er sich, einem der bedrohten Edelen die Verschwörung anzuzeigen. Er klopft zur Nachtzeit mit Ungestüm an die Thür Leoni's, und nachdem ihm dieser versprechen mußte, das Leben der Verschworenen zu schonen, verräth er den Vater und Schwiegervater. Leoni kann sein Versprechen nicht durchsetzen; Beide werden zum Tode verurtheilt; die Verlobte stirbt vor Gram. Rinaldo wird von den Geretteten selbst als Verräther und unnatürlicher Sohn mit Abscheu behandelt; er ruft das Volk auf, um das Leben seines Vaters zu retten, doch der revolutionaire Sturm wendet sich bald gegen ihn selbst, als die Menge erfährt, daß er die Blutschuld auf sein Haupt geladen; Alles flüchtet vor ihm, wie vor dem schwersten Verbrecher: sein treuester Diener, die Priester an der Leiche Clara's, selbst die Todtengräber auf dem Kirchhofe. Rinaldo ersticht sich auf seines Vaters Grabe. Das ist „die Erdennacht", in deren romantische Dämmerung Raupach diesen Conflict getaucht, die Nacht der zweifelnden und schwankenden Seele, in der die große, edle That und das Verbrechen sich oft so täuschend ähnlich sehen und die aufopfernde Erfüllung der schwersten Pflicht ein unauslöschliches Brandmal auf die Stirn drückt. Die Composition ist einfach und vortrefflich, obgleich die Collision im Wesentlichen innerlich bleibt, und wir deshalb mehr ein dramatisches Seelengemälde erhalten. Es ist indeß das echte aristotelische Mitleid, welches wir dem Helden und seinem Schicksale schenken. Was nun aber die Durchführung betrifft, so fehlt ihr das, was wir die dramatische Motivirung nennen möchten, und was bei Raupach oft durch eine ungehörige Lyrik verdrängt wird. Das Stück beginnt mit einem Liebesduett in gereimten Trochäen. Die Liebe zwischen Clara und Rinaldo gewinnt aber erst ein tragisches Interesse, das nicht hinlänglich ausgebeutet ist, seitdem Rinaldo sich entschlossen hat, auch den Vater der Geliebten und sie selbst seiner höheren Pflicht zu opfern. Statt dessen mußte Rinaldo am Eingange in einer dramatischen Weise in seiner thatkräftigen Begeisterung für das Vaterland eingeführt werden; denn wie sollen wir sonst bei dem süßen Liebesschwärmer an eine so heldenhafte, Alles opfernde Entscheidung glauben?

26*

Diese Art der dramatischen Motivirung, der anschaulichen, realistisch durchgreifenden Zeichnung, läßt Raupach meistens vermissen, indem er entweder statt dessen nur durch die Rede zeichnet, oder den Conflict, unabhängig vom Charakter, ganz unverhofft durch die Ereignisse eintreten läßt. Die Tragödie bewegt sich bis zum Verrathe Rinaldo's in aufsteigender Linie; wir sehen den Kampf, die wachsende Gährung seiner Seele, welche den Entschluß gebiert. Nach der Entscheidung aber stürmt die Skepsis, die vorher hemmend gewirkt, durch das Urtheil der ganzen Welt vertreten, siegreich auf ihn ein und treibt ihn in's Verderben. Dieser eigenthümliche Gang der dramatischen Entwickelung, die sich gleichsam in einer Curve bewegt, ist dabei mit reichen dichterischen Schönheiten ausgestattet. So z. B. ist der Monolog Rinaldo's im fünften Acte eines großen Dichters würdig:

Zweideutig ist, Betrügerin Natur,
Dein ganzes Thun. Du malst der Schlangen Brut,
Des gift'gen Baumes Frucht mit holdem Schmelz,
Dem Golde, diesem giftigsten der Gifte,
Verleihest Du der Himmelslichter Glanz,
Daß wir, wohin sich auch das Auge wende,
Den Netzen des Verderbens nicht entgehen. —
Wer heißt uns aber auch an bunten Farben
Die Blicke weiden? Ist das Leben doch
Jahrtausende schon alt und hat noch Jeden
Mit rothgeweinten Augen heimgesandt.
Denn wie am Himmel nur die schwarzen Wolken,
Die Blitzesflammen schleudern, wirklich sind,
Trug aber ist der Glanz des Regenbogens:
So ist im Leben jede Hoffnung nur
Ein thränenvoller Tag, von fern gesehen;
Die Lust ist Täuschung, und der Schmerz ist wahr.

Aehnlich wie in der „Erdennacht" ist die tragische Collision in der Tragödie: „die Freunde". Zwei Edle Genua's, Montaldo und Fregoso, deren Kinder Raphael und Maria verlobt, und die selbst durch lange Freundschaft verbunden sind, gerathen nach der Vertreibung der Franzosen in Zwist über die Verfassung, die Genua erhalten soll. Fregoso ist ein Anhänger der Aristokratie; Montaldo, ein Demokrat, wiegelt das Volk gegen ihn auf. Der Kampf der Freundschaft mit der

politischen Ueberzeugung endet mit dem Siege der Letzteren. Fregoso, der vor keiner Consequenz seines Principes zurückbebt, läßt seinen Freund und Gegner Montaldo durch Meuchelmord aus dem Wege räumen. Darüber wird Montaldo's Tochter Maria wahnsinnig, und ihr Geliebter Raphael vergiftet die Unglückliche und sich selbst. Aber auch Fregoso ist es nicht vergönnt, die Früchte des Meuchelmordes zu ernten. Er fällt als ein Opfer von Intriguen, welche die von ihm herbeigerufenen Söldner und ihr Condottiere Scotto gegen ihn selbst und die Volkspartei anzetteln. Sie verleiten Letztere durch das trügliche Versprechen, nicht ernstlich mit ihnen fechten zu wollen, zu einem Aufstande, der mit der Ermordung Fregoso's endet, dann aber die ganze Stadt in die Hände der Söldner und des in der Nähe lagernden Mailändischen Heeres liefert. Das Interesse dieser Tragödie, der auch ein vollkommen berechtigter Conflict zu Grunde liegt, wird nur dadurch beeinträchtigt, daß nicht der eigentliche Träger der Collision, Fregoso, sondern ihr erstes Opfer, Montaldo, durch die liebenswürdige Offenheit seines Charakters und einen Anflug frischen und gesunden Humors alle Sympathieen für sich in Anspruch nimmt. Selbst das Verhängniß, das über das Liebespaar hereinbricht, Maria's mit Maß, Geschmack und Wahrheit gezeichneter Wahnsinn und Raphael's Doppelmord, dieser zweite, mehr passive Conflict, der aus dem ersten folgt, vermögen nicht, das nach Montaldo's Tode schwächer fortglimmende Interesse zu neuer Flamme anzufachen. Die Ausführung ist hier dramatisch gemessener, als in der „Erdennacht"; der Conflict zwar weniger innerlich vertieft, aber lebendiger in dramatische Handlung umgesetzt. Aus dem Parteienkampfe der italienischen Freistaaten führt uns „Isidor und Olga" in die Barbarei russischer Zustände und schöpft den tragischen Conflict aus der particularen Gesetzgebung dieses Reiches, aus den eigenthümlichen Satzungen der Leibeigenschaft. Es ist zwar ein oft verbrauchtes Motiv, daß zwei Brüder von gleicher Liebe zu einem schönen Weibe entbrennen — wir erinnern nur an „die Braut von Messina" und an „die Albaneserin"; aber hier ist dies Motiv erst tragisch gefärbt durch einen tieferen Conflict zwischen der positiven Satzung und der freien Menschenwürde. Isidor ist nur der Halbbruder des Fürsten und, weil er eine Leibeigene zur Mutter hat, diesem selbst als Leibeigener zugehörig. Er ist ein gebildeter Künstler, der

in Italien sich in Olga verliebt und ihre Gegenliebe errungen. Auch der Fürst liebt Olga mit heißer Leidenschaft, die ihn dazu führt, dem Halbbruder Isidor den versprochenen Freibrief zu verweigern, ihn als Lakaien in die Livree zu stecken, ihn überhaupt als seinen Sklaven nach dem strengen Rechte des Landes zu behandeln. Beide gehen in diesem Kampfe, der mit echt dramatischer Steigerung ausgeführt ist, unter; sie fallen im Zweikampfe. Der Leibeigene Ossip, der die Leidenschaft in der Brust des Gebieters zu herrischen Thaten anstachelt, vertritt die dumpfe Racheluft des Unterdrückten, den Neid, die Schadenfreude, die Bosheit des Gesetzlosen, der so viele Opfer als möglich in die eigene Sphäre der Erniedrigung herabziehen will; aber ohne alle Verzerrung und Verthierung, sogar mit einem Anfluge menschlichen Gefühles, der seine Handlungsweise uns begreiflich macht. Aus diesem Charakter hätten die Kraftdramatiker einen ungeheuerlichen Kaliban gemacht, während Raupach in dieser Zeichnung Maß und Geschmack bewährt, die sich überhaupt in einer klaren, von allen falschen, selbst üppigen Metaphern gänzlich freien Sprache offenbaren. „Isidor und Olga" ist Raupach's einziges von modernem Geiste beseeltes Emancipationstrauerspiel; denn die Versöhnung, die über den Opfern schwebt, ist die Erlösung der Menschheit von unwürdigen Banden. Die erwähnten Tragödieen darf die deutsche Literatur in den Musterschatz ihrer Dramatik aufnehmen. Sie erinnern weder an Schiller, noch an Shakespeare; ihre Composition ist nicht so grandios, aber von wahrhaft künstlerischer Einheit; sie sind ungezwungen, aus einem Gusse und von einem Dichtergeiste durchweht, der zwar nirgends imposant und bewältigend erscheint, aber uns dafür stets liebenswürdig und geschmackvoll anmuthet.

Eine neue Epoche von Raupach's dramatischer Thätigkeit bezeichnen seine „Hohenstaufentragödieen" (8 Bde. 1837—38), ein umfangreicher Cyclus, in welchem er sich auf die hohe See der Weltgeschichte hinauswagte. Er hatte früher schon für seine Stoffe meistens einen historischen Hintergrund gewählt, aber sich nicht an die Geschichte selbst in ihrer ganzen Größe, in ihren erhabenen Collisionen gewagt. Die historische Tragödie erfordert indeß eine wesentlich verschiedene Gestaltung; es handelt sich in ihr um den Zusammenstoß geistiger Mächte, die in einer bestimmten Nationalität oder einem bestimmten Princip

ihren Ausdruck finden; die Persönlichkeit des Helden ist mit einer dieser Mächte verwachsen, und bei seinem Untergange liegt die Versöhnung in der Hand des fortschreitenden Weltgeistes. Wenn auch jeder Dramatiker die Collision klar hinstellen soll, so läßt sich in der historischen Tragödie doch nicht mit so einfachen und schlagenden Zügen und Gegenzügen verfahren, wie in der dichterisch erfundenen, in welcher der Dichter sich frei kunstvoll verschlungenen Combinationen überlassen kann. Es sind hier die Spielanfänge und Spielendungen meistens gegeben, und nur die Mitte gestattet einen freieren Verlauf des dramatischen Schachspieles. Es giebt geschichtliche Daten, die so unerschrocken feststehen, daß keine poetische Licenz sie zum Wanken bringen kann. Schon die Sprödigkeit der Geschichte und ihre unvermeidlichen Hemmungen verlangen einen anderen Maßstab für die historische Tragödie, in deren erhabenem Dome ein episches Nebenschiff ebenso berechtigt ist, wie in der anderen eine lyrische Seitencapelle. Hier braucht der Tragiker Napoleonische Massenoperationen. Schiller konnte wohl in den „Räubern" und in der „Braut von Messina" die strenge Einheit des Conflictes bewahren, aber nicht im „Don Carlos" und im „Wilhelm Tell". Der Held steht hier nicht allein in einem persönlichen sittlichen Conflicte; er steht mitten in einer kämpfenden Welt, von der auf seinen Kampf erst der Glanz geistiger Bedeutung herüberstrahlt; er ist mehr der Mittelpunkt einer Gruppe, als ein isolirter Fechter; er braucht Gestalten, die ihn erläutern, ergänzen; die umfassende Handlung verlangt eine größere Zahl von Karyatiden; die künstlerische Oeconomie darf hier einem größeren Luxus der Production weichen. In der dichterisch erfundenen Tragödie muß jede Gestalt sich persönlich legitimiren, was ihren Antheil am Fortschritte der dramatischen Handlung betrifft; in der historischen hat sie schon als charakteristischer Repräsentant der Masse ihr gutes Recht. Die historische Tragödie erfordert große und bedeutende Züge; sie läßt sich einmal nicht auf das Niveau der gewöhnlichen Conflicte herabdrücken. Die Geschichte steht auf einem Piedestal von Leichen, der Tod ist ihr familiärster Agent, während im bürgerlichen, im Familiendrama der Tod stets die letzte, finster hereindrohende Katastrophe bildet. So muß der Hauch einer erhöhten Begeisterung, wie er das nationale Leben in allen seinen großen Krisen und Katastrophen durchweht, von vornherein die Segel des historischen Dra-

matikers schwellen. In der Geschichte geht oft ein Conflict Jahrhunderte hindurch: so der Kampf zwischen Kaiser und Papst, Staat und Kirche, weltlicher und geistlicher Macht, dessen Träger auf der einen Seite alle Herrscher aus dem glorreichen Hause der Hohenstaufen waren, so daß sich der ganze Dramen-Cyclus, der sie behandelt, zu einer tragischen Einheit zusammenfaßt. Wenn dies dem Dramatiker, der sich an einen so großen und umfangreichen Stoff wagt, ein günstiges und verlockendes Horoskop stellt, so ist auf der anderen Seite nicht zu vergessen, daß dieser Kampf zwischen Staat und Kirche für das ganze protestantische Bewußtsein der Gegenwart in den Hintergrund getreten ist. Etwas Anderes war es mit Shakespeare's Historien; denn die Kämpfe um den Königsthron, die Zwistigkeiten der Parteien lagen nicht so weit in der Zeit zurück und halten in der Epoche der Elisabeth noch ein allgemein gültiges Interesse. Das kann man von den Hohenstaufen nicht sagen. Sie gehören der nationalen Tradition an, aber einer Vergangenheit, welche keine Seite der Gegenwart abspiegelt. Raupach's Griff war überdies zu kühn für sein Talent. Wir haben bereits gesehen, wie glücklich er einfach tragische Stoffe gestaltete. Hier traten ihm nun grandiose Stoffe entgegen, spröde, massenhaft, schwergefügig; mit richtigem Tacte wußte er sie zunächst zu gliedern und große Einschnitte für die einzelnen Tragödieen zu finden, indem er den ersten Friedrich in fünf, den zweiten in vier große fünfactige Trauerspiele zerfällte und für jedes einzelne einen historischen und dramatischen Mittelpunkt suchte. Auch fehlte es ihm nicht an der Gabe, aus einzelnen Andeutungen der Geschichte dramatische Situationen zu gestalten und mit glücklichem Einschlage in das größere Ganze zu verweben, überhaupt auch das Unscheinbarste für seine Zwecke zu verwerthen. Dann mag man bereitwillig anerkennen daß er einzelne dramatische Effecte glücklich und schlaghaft ausgebeutet, und auch, besonders in den letzten Dramen, in Charakterdarstellung und Gruppirung zum Theile Treffliches geleistet hat. Doch wenn schon in seinen früheren Tragödieen sein Talent sich mehr auf Einzelnes, auf die durchschlagenden Scenen und Situationen, für die er selbst ein warmes Interesse mitbrachte, vertheilte und das Uebrige mit einer gewissen Ungunst farblos und monoton behandelt war, so gilt dies noch mehr von den „Hohenstaufen", in denen ein großer, unüberwundener Rest empirischen Stoffes mit monotoner

Langeweile erdrückend wirkt, da nicht einmal die geschichtlichen Actenstücke überall mit Fleisch und Blut bekleidet sind, sondern oft in dürrer Nacktheit vor uns hintreten. Raupach's Talent ist mehr psychologisch; es hat kein großes Gestaltungsvermögen, keine epische Ader. Mit der Lyrik war bei diesem Stoffe wenig anzufangen; und so zeigte sich ein großes Mißverhältniß zwischen ihm und zwischen der Begabung des Dichters. Raupach fehlte das Imperatorische im Style, das Grabbe ohne Frage besaß; ihm fehlte die drastische Charakteristik, die unentbehrlich ist, wo es gilt, bei der Fülle auftretender und rasch vorüberziehender Gestalten jede einzelne mit wenigen scharfen Zügen abzuschatten; ihm fehlte der geniale Humor, der wunderbar erleuchtend aus dem verworrensten Getümmel aufblitzt und auch das unerquicklich Stoffartige der Geschichte belebt. Hierzu kam die große Flüchtigkeit der Behandlung, welche über minder Bedeutendes fast spurlos hinwegging, so sehr man auch die gleichmäßige Glätte des Ausdruckes und die freilich nur archivarische Klarheit der Motivirung bewundern mochte. Raupach vergaß Nichts in der Eile; aber man konnte dennoch die Eile nicht vergessen. Es war so wenig drastisch herausgearbeitet, was selbst sein Talent bei größerer Ruhe bedeutender gestaltet hätte; es kamen so viele ermüdende Wiederholungen vor, die sich vermeiden ließen. In der That übersteigt die Zahl der Unglücksboten und Hiobsposten in den „Hohenstaufen" das erlaubte Maß; und Alle werden in ähnlicher Weise begrüßt oder führen sich selbst mit denselben Phrasen ein. Dabei hat Raupach noch ein kleines Steckenpferd, das er gern besteigt, wenn ihn der welthistorische Pegasus abgeworfen. Es ist dies eine rationalistische Glaubensansicht, die er mit warmem Eifer ebenso gegen die starren kirchlichen Satzungen, wie gegen die atheistische und materialistische Weltanschauung vertheidigt. Es müssen daher immer einige wüstgesinnte Freigeister auftreten, die vom Imperator zurechtgewiesen werden, der dann aber wieder gegen Rom und das Priesterthum seine Philippiken schleudert. Friedrich II. besonders gewinnt dadurch einen doctrinairen Beigeschmack, der uns vom Throne der Hohenstaufen zuweilen auf eine uckermärkische Landkanzel versetzt, wo ein behäbiger, aufgeklärter Pastor, ein Schüler von Paulus und Wegscheider, bald gegen den blinden Glauben und bald gegen den frechen Unglauben eifert.

Die letzte Serie der Raupach'schen „Hohenstaufen" verdient unzweifelhaft den Vorzug vor der ersten. Es kommt dies wohl daher, daß man auch den ganzen Cyclus, da er einen Kampf behandelt, als eine Riesentragödie betrachten kann, bei welcher Spannung und wahrhafte Tragik gegen den Schluß hin zunehmen. Bei den Tragödieen, die Friedrich Barbarossa und Heinrich VI. behandeln, schadet der Vergleich mit Grabbe, der den Stoff nicht so breit auseinandertrat, sondern energischer concentrirte und überdies eine grandiose dramatische Keilschrift schrieb, gegen welche die correcten Perlbuchstaben Raupach's zu ihrem Schaden abstechen. In den Trauerspielen, die Friedrich II. behandeln, finden sich einzelne Scenen, in welchen sich Raupach's Talent auf der Höhe der weltgeschichtlichen Situation befindet. So athmet z. B. die Scene zwischen Friedrich II. und dem Sultane Malek-al-Kamel in: „Friedrich im Morgenlande" eine erhebende Größe der Gesinnung und einen Edelmuth, der zwar nicht zu Thränen rührt — wie Kotzebue's und Iffland's Helden uns rühren, wenn sie plötzlich aus dem Abgrunde der Niederträchtigkeit mit einer edlen Handlung auftauchen, und eine glänzende Schwanenfeder aus ihrem rabenschwarzen Gefieder herauswächst — der uns aber erwärmt und begeistert. Denn dieser Bund der Herrscher des Abend- und Morgenlandes steht als eine erhabene Constellation der Humanität über der dumpfen Atmosphäre des Mittelalters und seinen fanatisch gesonderten Kirchhöfen des Geistes! Freilich müssen wir diese einzelnen Scenen aus einem Conglomerat von Scenen heraussuchen, in denen niedrige und plumpe Intriguen die wenig fesselnde Hauptrolle spielen! Dagegen ist „Friedrich und sein Sohn" vielleicht das beste von allen Dramen des Cyclus, von energischem Zusammenhalte der Handlung und echt dramatischer Spannung und Steigerung. Der Charakter Heinrich's ist vortrefflich gezeichnet; hier konnte sich Raupach's Talent zu psychologischen Entwickelungen geltend machen. Dieser Heinrich ist aus einem Gusse; jedes seiner Worte trägt den ganzen Stempel seines Charakters. In „Friedrich und Gregor" interessirt die Zeichnung des neunzigjährigen Papstes und seiner ungebrochenen Starrheit, während in „Friedrich's Tod" die Katastrophe des Kanzlers Petrus de Vineis unsere Theilnahme in Anspruch nimmt. Das ist ein selbstständiger Tragödieenstoff, dem der

Dichter hier nur eine secundaire Bedeutung vergönnt hat, indem der Kaiser selbst der Held der Tragödie bleibt, und manche Begebenheiten mit aufgenommen sind, welche ohne unmittelbare Beziehung zu diesem wahrhaft tragischen Conflicte stehen. Hier hätte der Dichter künstlerischer verfahren und Alles aussondern müssen, was die organische Gliederung der Tragödie, die zwischen dem Kaiser und seinem Kanzler spielt, zu hemmen vermochte. Die Trauerspiele, welche die Epigonen der Hohenstaufenkaiser behandeln, haben die meiste Rundung. In „König Enzio" herrscht eine große dramatische und theatralische Gewandtheit und ein anmuthiger lyrischer Aufschwung, der in den Liebesscenen ganz an seinem Platze ist. In „König Manfred" fesselt die dramatische Gruppirung, Carl von Anjou und Beatrix auf der einen, Manfred und Helena auf der anderen Seite. Der schonungslose, harte Kronenräuber und seine von wildem Ehrgeize gestachelte Gattin bilden einen wirksamen Contrast mit dem heiteren, dichterfreundlichen Könige und seiner edlen, echt weiblichen Gemahlin. In „Konradin" ist die Harmlosigkeit des letzten, jugendlichen Hohenstaufen in einer überaus ansprechenden Weise dargestellt. So erfüllt uns am Schlusse des umfangreichen Cyclus doppeltes Bedauern über ein nicht unbedeutendes Talent, dessen zahlreiche Spuren sich erfreulich in allen Theilen der großen nationalen Tragödie wiederfinden, während kaum ein Drama von allen eine nationale Bedeutung in Anspruch nehmen kann oder sich in der Gunst der Nation behauptet hat, weil dies Talent sich theils verkannte, theils verschleuderte. Denn Raupach war nicht für die große historische Tragödie organisirt und arbeitete überdies mit einer Flüchtigkeit, welche seine Begabung entnervte. Raupach legte das Sieb beiseite und goß seine Poesie behaglich durch den Trichter. Zu diesen ungesiebten Schöpfungen gehören auch gänzlich verfehlte Dramen, wie „Robert der Teufel", „der Nibelungenhort", matte Producte der letzten Jahre, wie „Elisabeth Farnese", „Jacobine von Holland" u. A. Eine Stufe höher steht das Volksdrama „der Müller und sein Kind", in welchem sich einzelne drastische Züge finden. Wir können dieser physiognomielosen Productivität nicht in alle ihre Schöpfungen folgen. Dennoch bezeichnen drei spätere Stücke von Raupach eine neue Wendung seines Talentes, die ihm so wenig, wie Tieck, Steffens u. A.,

erspart wurde, aber nur dazu diente, seine Begabung noch mehr zu isoliren, ja überhaupt in ein zweifelhaftes Licht zu stellen — wir meinen seine Polemik gegen die Tendenz, die natürlich selbst mit der Tendenz behaftet war.

Das erste dieser Stücke, ein bürgerliches Drama, das er unter dem Pseudonym Emanuel Leutner veröffentlichte, „die Geschwister", konnte man noch am meisten gelten lassen, denn es war gegen den jungdeutschen Weltschmerz, gegen die modische Blasirtheit und Verbildung gerichtet; und wenn es auch diese Verirrungen nicht als Auswüchse eines nothwendigen geistigen Entwickelungsprocesses der Zeit begriff, nicht als die Flegeljahre des modernen Geistes von einem würdigeren Standpunkte dieses Geistes aus geißelte, sondern das ganze Streben der Zeit wegen dieser unklaren Gährungselemente verwarf, so war doch die dramatische Beweisführung an und für sich klar und einleuchtend und die Appellation an die Pflichten gegen Gott, den Nächsten und gegen sich selbst jedem Einzelnen schon durch den Katechismus geläufig. Weniger günstig kann man von Raupach's „Mirabeau" (1850) urtheilen, einer Revolutionstragödie vom Standpunkte eines „königlichen Preußen", wie der Dichter selbst in der Vorrede sagt. Das nackte Pathos der Tendenz, das Raupach hier zur Schau trägt, ist so äußerlich, wie wir es nur selten bei den modernen Tendenzdichtern finden. Die Composition ist ohne allen dramatischen Fortgang; die Charakteristik, besonders der Revolutionsmänner, so schwach, daß man diese rhetorisch fadenscheinigen Helden ohne Weiteres mit einander vertauschen könnte; die historische Auffassung ohne Schwung und Bedeutung. Mirabeau's ganzes Heldenthum besteht darin, daß er sich vom Hofe bestechen läßt. Von einer tragischen Collision ist keine Rede; er stirbt ruhig im Lehnsessel. Dieser Mirabeau ist immer nur der Held der Tribüne und des absoluten Veto, ein theoretischer Schönredner, der einige Abschnitte aus Dahlmann in Versen herdeclamirt, aber mehr ein Schatten, als eine Gestalt! Welche dramatische Ohnmacht giebt sich in dieser Zeichnung kund! Nirgends tritt uns jene imposante Gestalt des Mannes entgegen, dessen geniale Liederlichkeit und wilde Leidenschaftlichkeit schon von der Geschichte selbst in so scharfen Zügen hervorgehoben wird! Solche geistige Riesen mit vulcanisch ausgehöhlter bizarrer Physiognomie zu schildern, war

Raupach's Talent nie geartet, am wenigsten, als er seine Feder in die schleppende Dinte der Tendenz tauchte und in anderer Weise, als er wünschte, den Beweis lieferte, daß man mit hohlen Phrasen und tendenziösen Etiketten keine Gestalten schaffen kann, so wenig als eine mit Annoncen bedeckte hohle Boulevardssäule menschliche Sprache gewinnen oder nur, wie die Säule des Memnon, prophetisch erklingen wird. Dramatischer gearbeitet, als dies politische Tendenzdrama, ist das sociale „Saat und Frucht" (1852), dem aber auch die Absichtlichkeit aus allen Poren sieht. Es weht keine echte, vom Gedanken getragene Begeisterung durch dies Stück, das nur eine erbitterte Polemik gegen das moderne Bewußtsein athmet. Der Tendenz ist alle Charakteristik zum Opfer gebracht; und welcher Tendenz! Einer Verherrlichung des Stockregiments in Staat, Glauben und Erziehung, der Apotheose einer brutalen Pädagogik, einer Verklärung der Knute! Natürlich sind alle Anhänger dieses liebenswürdigen socialen Heilmittels, dieser Hippokratischen Radicalcur brave und edle Menschen, während die Söhne und Töchter, die nach den liberalen Principien des Jahrhunderts erzogen sind, sich durch eine Abscheu erregende Nichtswürdigkeit auszeichnen. Als Repräsentant der human angeflogenen Erziehungskunst erscheint nun ein „constitutioneller" Banquier, der zu seinen vielen Sünden noch die größte auf sich ladet, ein liberaler Deputirter zu sein. Der reiche Kaufmann, der Candidat des Finanzministeriums, wird am Schlusse des Stückes als moderner Lear verrückt — oder vielmehr die latente Verrücktheit des Liberalismus und der Humanität, an welcher ihn Raupach von Anfang an leiden läßt, kommt am Schlusse zum Ausbruche! Welche aufgedunsene Tragik! Raupach könnte zehn seiner Hohenstaufentragödieen darum geben, wenn er dies Stück nicht geschrieben hätte!

Raupach's schnellfertiges, flinkes Talent war natürlich ebenso für das Lustspiel, wie für die Tragödie organisirt. Er war, wie Kotzebue, glücklich darin, Zeitthorheiten und Marotten der Mode aufzufassen und zu geißeln; so in den „Schleichhändlern" die Walter-Scott-Manie, in „Allöopath und Homöopath" den erbitterten Kampf der medicinischen Systeme u. s. f. Mehrere, wie „der Zeitgeist", „Denk' an Cäsar" u. a. sind mit Geschick entworfen und mit Witz ausgeführt. Besonders sind es zwei typische Charaktere, Schelle und Till, welche in

vielen dieser Lustspiele wiederkehren, und in denen der naive und reflectirte Humor von Raupach verkörpert ist; dort der schalkhafte und burleske Volkswitz, hier ein sich selbst persiflirender Doctrinarismus. Das Frische und Sprudelnde in diesen Lustspielen und Possen Raupach's zeugt von einer unverkennbaren Begabung auch für das Komische, die sich aber in den Geleisen Kotzebue's bewegte und nicht groß genug war, neue und fruchtbringende Bahnen einzuschlagen.

Ebenso productiv wie Raupach und ihm verwandt durch die declamatorische Richtung seiner Dramen ist Joseph Freiherr von Auffenberg*), lange Zeit hindurch Präsident des Karlsruher Theatercomité's und großherzoglich badischer Hofmarschall, bekannt durch seine Reise nach Spanien, die er als „humoristische Pilgerfahrt nach Granada und Cordova" (1835) beschrieben, und auf welcher er bei Valencia von Räubern angefallen wurde und, trotz dreiundzwanzig erhaltener Wunden, mit dem Leben davonkam. Auffenberg hat im Süden Deutschlands nicht die dramatische Dictatur zu erringen vermocht, die Raupach im Norden behauptete, obgleich viele seiner sechsundzwanzig Dramen lange Zeit auf dem deutschen Bühnenrepertoir heimisch waren. Dennoch darf man sein Talent nicht unter das Talent Raupach's stellen. Er ist ihm ebenbürtig, was Schönheit und Adel der Sprache betrifft und wirksame scenische Anordnung; er übertrifft ihn an Feuer, Schwung und glühendem Colorit, Eigenschaften, durch welche er sich allerdings oft zu Gewaltthätigkeiten hinreißen läßt, die Raupach's ruhiger Verstand durch eine besonnene Anordnung vermied. Auffenberg erinnert weit mehr als Raupach an Schiller; er liebt weniger die psychologischen, als die pathetischen Conflicte. Das historische Heroenthum, das sittliche Pathos einer energischen Gesinnung, die der Welt trotzt und sich stolz auf ihre eigene Spitze stellt, durchweht seine meisten Stücke, und wenn es dieser Gesinnung nicht an geistiger Tiefe fehlte, so würde man in ihm den würdigsten Nachfolger Schiller's begrüßen. Doch auch trotz dieses Mangels muß man einräumen, daß Auffenberg's Talent von den kritischen Wortführern des Tages in bedauerlicher Weise unterschätzt wurde, daß einzelne seiner Werke sich kühn an dichterischen Schönheiten mit Allem

*) Joseph Freiherr von Auffenberg sämmtliche Werke (22 Bde. 1843—47).

messen können, was von den Aposteln dieser Richtung als vorzüglich gepriesen wird, und daß er besonders das weichliche Talent Halm's um eine ganze Manneshöhe überragt. Es ist eine traurige Vergessenheit, in welche selbst so fruchtbare Dichter, wie Raupach und Auffenberg, schon bei Lebzeiten oder kurze Zeit nach ihrem Tode gerathen, so daß die Literaturgeschichte fast ihre Werke aus dem Schutte graben muß. Was diesen Dichtern fehlt, ist eben das Moderne, und insofern ist ihr Schicksal zum Theile selbst verschuldet. Zunächst hat sich gegen das Declamatorische im Drama eine durchgreifende Reaction herausgestellt; „die schöne Sprache", Decennien hindurch die beste Empfehlung des dramatischen Dichters und das beliebteste Stichwort der lobenden Kritik, wird jetzt mit mißtrauischen Augen angesehen und von vielen Dichtern absichtlich vermieden. Man verlangt dafür eine charakteristische Diction, man verlangt überhaupt Situationen und Charaktere, welche die Gegenwart interessiren, und überdies eine feine psychologische Anatomie. Ein Theil dieser Anforderungen hat zu jenen Verirrungen geführt, die wir im früheren Abschnitte gezeichnet, zu einer übertriebenen Sucht nach Absonderlichem, zu einem scharf Markirten, das an die Caricatur streift; im Ganzen aber haben sie ihr gutes Recht, als Gegenschlag gegen einen verschwimmenden Idealismus, der das Declamatorische bis zur Verblasung der einzelnen Gestalt ausbildet. Man vergesse aber nicht, daß das Vorbild der antiken Tragödie das allgemein gehaltene Pathos begünstigt, und daß unsere deutschen Autoren, durch Shakespeare's und Schiller's Vorbild geleitet, darin nie so weit gegangen sind, wie die französischen und italienischen Classiker oder selbst die späteren englischen Dramatiker: ein Addison, Rowe und Congreve. Was besonders Auffenberg betrifft, so greift er zwar meistens nach entlegenen Stoffen; er liebt die Naturromantik des malerischen Hintergrundes, gleichviel, ob das schottische Hochland oder das üppige Andalusien ihm Coulissen und Draperieen hergiebt; er liebt die Ueppigkeit der Reime und selbst die bei den Gewittern der Leidenschaft umschlagenden Metra; aber er wählt oft Collisionen von allgemein menschlichem Interesse oder politische Conflicte, deren Bedeutung auch in unsere Zeit hineingreift, und wie Raupach in seinen Dramen die Vertreter einer gemäßigten loyalen Gesinnung begünstigt, so Auffenberg die Männer voll „Rebellentrotz", die freien

Piraten des Meeres: die Flibustier, einen Fergus Mac-Ivor und Pugatscheff.

Auffenberg ist eine etwas abgeschwächte Mischung von Victor Hugo und Walter Scott, Schiller und Byron. Von dem Ersteren hat er die Vorliebe für abenteuerliche Katastrophen; von dem Zweiten den Reiz landschaftlicher Schilderung; von Schiller den feurigen Gedankenwurf, den er indeß nicht, wie dieser, in geistvolle Antithesen kleidet, sondern mehr, wie Lord Byron, in ein glühendes Colorit und in eine hinreißende Leidenschaftlichkeit des Ausdruckes. Alle diese Autoren sind aber höhere geistige Potenzen, als Auffenberg. Es finden sich in Auffenberg zahlreiche schöne Sentenzen, einzelne wahrhaft geniale Wendungen; aber ihm fehlt jene unsagbare Eigenheit und geistige Concentration, welche einen Autor erst zu einer Leuchte seiner Nation macht. Der Donner seines Pathos klingt oft hohl; sein Feuer verflackert oft ohne geistigen Stoff; sein Schwung trägt oft in die leeren Lüfte. Oft, keineswegs immer; denn es finden sich in Auffenberg's Dramen Stellen, welche auch ein höchst charakteristisches Pathos athmen und die exaltirteste Leidenschaft in ebenso angemessener, wie hinreißender Weise ausdrücken. Die Composition von Auffenberg's Dramen ist meistens dramatisch, einheitsvoll, oft spannend, glücklich gesteigert, wirksam abgeschlossen; aber im Fortgange der Entwickelung tritt in der Regel ein gewaltsamer Bruch ein; es kommt anders, als man es erwartete und erwarten durfte; eine frappirende Wendung, ein exaltirter Effect verschiebt uns auf einmal Charaktere und Situationen; mit einem Worte, die Peripetie in Auffenberg's Tragödieen — wir erinnern beispielsweise an „die Schwestern von Amiens" und „Fergus Mac-Ivor" — hat stets etwas Befremdendes. Das macht für den Augenblick Effect, zerstört aber später die dramatische Wirkung. Dies kommt daher, daß Auffenberg außerordentlich theatralisch ist; er liebt die scenische Gruppirung, die malerische Beleuchtung, die Wirkung der sinnlichen Farbe und des sinnlichen Klanges — man denke an „das Nordlicht von Kasan", in welchem die plötzlich grelltönende Glocke über dem Haupte des Pseudo-Kaisers, die geheimnißvolle Grottenstaffage der Roskolniten, der hohe Felsen, auf welchem der Held im vollen Glanze des Nordlichtes steht, während die Donischen Kosaken

anstürmen, eine bedeutende und effectvolle Rolle spielen. Ebenso wirksam sind, oft auf Unkosten der dramatischen Bedeutung, die Actschlüsse angelegt, welche auch dadurch wirken, daß Auffenberg im Gegensatze zu der üppig prangenden und allzu wortreichen Declamation, die hin und wieder pathetische Mohnkörner ausstreut, gegen den Actschluß hin markige dramatische Schlagworte anwendet, welche gewaltig aufschütteln und die Situation wie mit bengalischen Flammen beleuchten. Mit dieser Entfaltung äußerlicher scenischer Kraftmittel hält freilich bei Auffenberg die innere dramatische Entwickelung der Charaktere nicht Schritt. Sie geht nie schrittweise, immer sprungweise vor sich; es ist eine oft gewaltthätige Motivirung; man merkt niemals ein feineres psychologisches Messer. Die Charaktere haben nichts Gebrochenes; sie sind alle von der größten männlichen Energie und Ueberzeugungstreue; es sind keinerlei erschlaffende Elemente in Auffenberg's Dichtungen. Doch dieser Heroismus wirkt zuletzt monoton; er schwebt wie eine allgemeine Atmosphäre über ihnen, in welche Alle untertauchen, und deren Infection plötzlich auch die weiblichsten Frauen ergreift und sie in Heldinnen oder gar in Mörderinnen verwandelt. Es fehlen diesem Heroismus die menschlichen Vermittelungen, die zarteren Contraste; er hat keine Genesis. Auffenberg's Muse hat wenig Oeconomie; sie bewegt sich von vorn herein auf den Höhen der Leidenschaft; sie ist eine Spanierin mit dem Dolche in der Hand. Alle ihre Gesticulationen sind pathetisch; trotz des glänzenden Colorits fehlen den Charakteren meistens die realistischen Handhaben. Er übertreibt nach dieser Seite hin die Fehler Schiller's, ohne dessen Maß, Ruhe und Würde, sittliche und geistige Größe. Besonders sind seine Frauennaturen fast alle excentrisch, ohne emancipirt zu sein; eine hyperidealistische Schwärmerei oder leidenschaftliche Wildheit bestimmt ihre Handlungsweise. Der deutsche, maßvolle Sinn konnte sich für diese gewaltsamen Naturen nicht erwärmen. Die Excentricität Auffenberg's, das Uebergewicht dramatischer Malerei über dramatische Plastik und vor Allem die poetische Redseligkeit, die ganz so endlos, wie bei Raupach, aber weniger gleichmäßig war, indem sie oft in trivialen Gemeinplätzen versandete und einem Gedanken „aus der ärmsten und zahlreichsten Klasse" ein dichterisches Königsdiadem aufsetzte, oft aber auch hinreißender, als bei

Raupach, in Dithyramben der Leidenschaft ausstürmte, machen begreiflich, daß Auffenberg's Talent in Deutschland nicht zu durchgreifender Geltung kommen konnte.

Seine ersten Dramen: „Pizarro" und „die Spartaner" sind werthlose Studien aus der Schülermappe, in denen nur das sprachliche Colorit Funken des Talentes verräth. Dagegen athmen „die Flibustier" einen Byron'schen Piratenschwung; die tragische Collision verläuft zwar in romanhafte Katastrophen, und fast alle Charaktere haben die gleichmäßige abenteuerliche Physiognomie, aber das Stück hat den trotzigen Rhythmus des Freibeuterkampfes; einzelne Reden athmen Schwung und Größe, wie die Rede des wilden Taureau:

„Ich grüße Dich, Du Sonne dieses Tages!
Jahrtausende bescheint Dein Flammenbild
Die Riesenberge von Amerika" u. s. f.

In diesem Drama zeigt sich schon Auffenberg's Eigenthümlichkeit, eine Collision nie rein austönen zu lassen, sondern sie durch neue Verwickelungen zu trüben. Daß der Flibustier Montbars den Auftrag erhält, den Gouverneur von Panama zur Uebergabe zu bewegen, indem sonst seine von den Piraten gefangene Tochter, die Geliebte des Montbars, mit grausamen Martern geopfert werden sollte — das ist gewiß ein tragischer Conflict; aber er verschwindet unter neuen abenteuerlichen Verwickelungen. Einzelnheiten in dieser Tragödie sind von großer Schönheit.

Von den antikisirenden Tragödieen Auffenberg's verdienen „die Syrakuser" den Vorzug. Sie behandeln einen wahrhaft tragischen Conflict und in einem würdig gehaltenen dramatischen Style, der nur hin und wieder an überflüssigem lyrischem Schmucke, an jenen äußerlich verzierenden Metaphern leidet, welche die dramatische Kraft lähmen. Den Hintergrund der Tragödie bildet der Weltkampf zwischen Rom und Carthago mit seinem wechselnden Schicksale. Hiero, der König von Syrakus, hat den Römern Treue geschworen; sein Sohn Gelon ist mit der Volkspartei von Syrakus ein begeisterter Anhänger der gegen die Uebermacht Roms kämpfenden Carthager, und seine Begeisterung verleitet ihn zur Verschwörung gegen den Vater und zum Hochverrathe. Dieser Kampf zwischen Vater und Sohn, diese Collision zwischen der sittlichen

Familienliebe und der politischen Ueberzeugung ist in ihren Hauptzügen mit dramatischer Steigerung und großer Simplicität durchgeführt und würde, ohne das romanhafte und phantastische Beiwerk der Episoden, noch an schlagender Kraft und Kürze gewonnen haben. Ebenso tragisch, aber mehr innerlich ist die Collision in „das Opfer des Themistokles", in welchem der verbannte Griechenheld zum Throne des Perserköniges Artaxerxes flüchtet und, von diesem aufgefordert, den Oberbefehl des persischen Heeres, das gegen Hellas in's Feld rücken sollte, zu übernehmen, sich selbst in diesem Kampfe zwischen der Dankbarkeit gegen den gastlichen Schützer und der nicht erloschenen Liebe zum Vaterlande zum Opfer bringt. Doch auch hier wird die Wirkung durch die außerordentliche Breite beeinträchtigt, mit welcher sich die gleich redseligen Perser und Griechen aussprechen und ein Stoff, der sich dramatisch wirksam in einen Act zusammenfassen ließe, in fünf Acte auseinander gezogen ist.

Einen ähnlichen Conflict, wie „die Syrakuser", behandelt eines von Auffenberg's späteren Dramen: „der Schwur des Richters", in welchem der Oberrichter von Gallway, James O'Donnel, seinen Sohn Edward als Mörder zum Tode verurtheilt und hinrichten läßt. Hier nimmt indeß die Vorgeschichte, welche den Conflict hervorruft, die Hälfte der Tragödie ein; die Motivirung ist traumhaft phantastisch, nicht dramatisch einleuchtend; denn dieser Fernando Javanegra, der maurische Racheengel mit seinen ungeheuerlichen Planen, die er zufällig in Irland zu verwirklichen beginnt, ist, trotz seiner in Trochäen ausströmenden Begeisterung für die Macht der alten Mauren und den Ruhm der Väter, eine allzu abenteuerliche Figur, als daß man nicht „den letzten Seufzer dieses Mauren" mit größter Gleichgültigkeit anhörte. Auch sind die Uebergänge in diesem Stücke zu gewaltsam, um nicht die Spannung zu zerreißen. Dasselbe gilt von dem Drama: „die Schwestern von Amiens", sonst einer der besten Tragödieen Auffenberg's, voll treffender Charakteristik, hinreißenden Schwunges und glänzender Effecte. Zwei Töchter des Grafen Fianvillers, Eleonore, eine energische und gewaltthätige Schönheit, und Rosaura, eine zarte, weibliche Erscheinung, lieben den Hugenottenhauptmann Victor von Ravannais. Der Graf selbst ist ein Anhänger des Katholicismus, dem auch Eleonore ihre Sympathieen schenkt. Victor aber, der Eleonore durch ein galantes Beneh-

men zu dem Glauben verleitet, er sei ihr Anbeter, liebt Rosaura, die jüngere Schwester. Bei einem Rendezvous in einer Gartenlaube, die nur einen Ausgang hat, werden die Liebenden vom Grafen überrascht, der sich mit einem Mönche naht. Es bleibt für Victor kein anderer Ausweg, als zum einzigen Fenster des Pavillons hinauszuklettern und dort über dem Abgrunde der unten vorüberbrausenden Somme zu schweben, indem er sich von außen am Fensterkreuze mit den Händen festhält. Wenn Auffenberg seinen Helden eine unfreiwillige Lauscherrolle zutheilt, so macht er es ihnen nicht leicht damit; man denke, wie auch im „bösen Hause" Georges hinter einer practicabeln Steinplatte des Kamins versteckt ist, während der Zufall will, daß ausnahmsweise in diesem Kamine eingeheizt wird, und der Mann im feurigen Ofen zuletzt fast versengt zum Vorscheine kommt. In dieser Situation erfährt Victor einen Plan, den König Heinrich IV. zu ermorden. Sein Pflichtgefühl treibt ihn an, diesen Plan zu verrathen, und obschon er den Namen seines künftigen Schwiegervaters nicht nennen will, sieht er sich zuletzt auch dazu genöthigt. Der Graf wird verhaftet und nimmt Gift, noch ehe seine Tochter, die schöne Eleonore, ihm die Gnade verkünden kann, die sie selbst ihm beim Könige ausgewirkt. Sie hat nämlich, zur Befriedigung ihrer Rache, den Plan gefaßt, ihre Ehre zu opfern und an Gabrielen's Stelle die Geliebte des Königs zu werden. Der sterbende Graf entsetzt die jüngere Tochter Rosaura ihres Erbes und giebt sie ganz in die Gewalt der älteren, die ihre Ehe mit Victor um jeden Preis hintertreiben und sie am nächsten Tage in's Kloster führen soll. Eleonore, die Sully gegenüber die Frivole und Kokette spielt und sich in die Maitressenrolle gewaltsam hineinlügt, erwartet gerade den Besuch des Königs; da erscheint Rosaura, bittet, fleht um Gnade, und als Eleonore mit großer Härte auf der Vollstreckung des väterlichen Testamentes besteht und sie zu mißhandeln beginnt, da ergreift Rosaura den Dolch, ersticht die Schwester, zerreißt das Testament und entflieht. Heinrich IV. findet die sterbende Eleonore; sie nennt als ihren Mörder: Victor von Ravannais. Nun beginnt der Rachekrieg gegen diesen, der sich mit seiner Rosaura auf seinem Schlosse Douscha eingeschlossen hat und dort belagert wird. Beide nehmen sich am Schlusse gegenseitig das Leben, ehe die Begnadigung von Seiten des Königs einläuft! Das ist eine dramatische Compo-

sition von großer Lebendigkeit, herben Contrasten, ergreifenden Conflicten! Besonders wirksam ist der plötzliche Rollentausch der beiden Schwestern, indem sich die sanftere Rosaura aus Verzweiflung der Liebe in eine Furie verwandelt; aber diese Wirkung ist, wie sie hier vor uns steht, unkünstlerisch. Wir heben gerade dies Stück hervor, um nachzuweisen, daß bei Auffenberg, wie bei Raupach, die tiefere dramatische Motivirung fehlt. Die Situation, in welcher Rosaura sich befindet, macht ihre Handlungsweise allerdings möglich; damit aber kann sich der Dramatiker nicht begnügen. Er muß den Charakter von Hause aus in einer Einheit sehen und darstellen, in welcher seine ganze Handlungsweise mit allen Widersprüchen in prästabilirter Harmonie ihm und uns vorschwebt. Der einzelne Charakter verträgt den Widerspruch, ohne zu zerbrechen; die dramatische Kraft ist um so größer, welche uns den inneren Zusammenhalt bei verschiedenen, selbst entgegengesetzten Qualitäten darzustellen vermag. Dazu bedarf es aber einer großen Intuition und künstlerischen Ausführung, welche nicht blos den ausgewachsenen Trieb des Charakters, sondern auch schon seinen ersten Ansatz markirt. Die Rosaura Auffenberg's würde in dieser Situation ohne Frage so handeln können, wenn der Dichter schon früher mit dramatischer Kunst durch kleine, aber bedeutsame Züge auch in ihrem sanfteren Charakter die durchbrechende Energie der Schwärmerei in ihren ersten Keimen angezeigt hätte. So aber wundern wir uns über die Explosion, da wir keinen Minengang gesehen.

In „König Erich" interessirt die düstere Gestalt des Helden, sein düsterer, zur Wildheit gesteigerter Trotz und als Gegenbild die zartgehaltene Liebesepisode von Edwin und Sigrid. Wir haben schon oben bei den Lauscherscenen gesehen, wie Auffenberg oft in äußerlicher Weise zu spannen sucht. Wir möchten diese Spannung, die einen neufranzösischen Beigeschmack hat, statt der wahrhaft dramatischen, eine theatralische nennen. Auch „König Erich" bietet manche Belege hierfür. Der jüngere Bruder Erich's, Gustav, ist im Schlosse Gripsholm gefangen; das Schloß wird von den Gegnern erstürmt; der Commandant hat gedroht, Gustav mit dem Pulverthurme, auf den er ihn bringen ließ, in die Luft zu sprengen. Wir sehen den Schloßhof, den Pulverthurm, wir sehen durch das unterste Gitter den

Commandanten mit einer Fackel in die Tiefen des Thurmes hinabsteigen; wir sehen, wie Christoph von Oldenburg noch die Rettung des Prinzen wagt, der oben betend am Fenster steht — athemlose Spannung! Wer wird den Vorsprung gewinnen? Da stürmt Christoph mit den Seinigen und dem geretteten Gustav aus der eingesprengten Pforte heraus, sie besteigen die Pferde und reiten mit verhängtem Zügel von dannen; hinter ihnen fliegt der Thurm und ein Theil des Schlosses in die Luft. In dieser Tragödie sind die Conflicte mehr individuell, als historisch gehalten, und den politischen Principien, die bei Prutz in den Vordergrund treten, ist keine Rechnung getragen. Die Hochlandstragödieen „Wallace" und „Fergus Mac-Ivor", zu denen Walter Scott's Muse den Dichter angeregt, haben einzelne Züge von dramatischer Kraft und heroischer Größe. Der überzeugungstreue Freiheitskämpfer Wallace, den von allen Seiten der Verrath umgarnt, der dem Könige Edward als ein schottischer Posa gegenübertritt, und um den die verschmähte, königlich gesinnte Lady Mar, die treue, schwärmerische Helene, der nichtssagende Prätendent Bruce und der schlaukräftige Edward sich wirksam gruppiren, interessirt nicht weniger, als jener ehrgeizige Schottenhäuptling, der die Sache der Stuarts vertheidigt, um selbst die Königskrone Schottlands zu erobern. Die Vaterlandsliebe des Helden, die mit seinem Ehrgeize Schritt hält, findet oft einen wahrhaft schönen, dichterischen Ausdruck:

„Erweitern will ich fechtend mein Gebiet,
Den Herrscherarm um's grüne Erin schlagen,
Und um das heil'ge Kreuz von Edinburgh.
Die alten Stämme wird mein Schwert behüten,
Die prachtvoll, wie Walhallas Eichen, blühn:
Der Vorwelt Göttergruft soll ruhn im Frieden,
Die Hünensäul' im Abendrothe glüh'n!
Das Hüfthorn, das den Morgenstern begrüßt,
Wird wieder schallen, wie in Odin's Tagen:
Der Bergsee, den die feuchte Wolke küßt,
Soll Ivor's krongeschmückte Wimpel tragen!"

oder am Schlusse, wo der in Carlisle zum Tode verurtheilte Held ausruft:

„Nun, Henker, kommt und hebt das Schwert empor,
Dann aber pflanzt mein Haupt auf Schottlands Thor!
Im Tode selbst will ich hinübersehen
Nach meines Vaterlandes blauen Höhen!“

Die Katastrophe selbst wird wieder durch einige theatralisch wirksame Fallthüren des Zufalles herbeigeführt, die indeß hier eher am Platze sind, weil sie die tragische Ironie zur Geltung bringen, durch welche Mac-Ivor's ehrsüchtige Planmacherei sich selbst zu Falle bringt. Einen ähnlichen usurpatorischen Rebellenchef schildert Auffenberg in dem „Nordlicht von Kasan“, nur daß hier Pugatscheff als Betrüger dasteht und allein durch die wilde und trotzige Kraft interessirt, mit der er seinen Betrug durchführt. Es fehlt indeß dem Stoffe jene wahrhaft tragische Peripetie, welche Schiller mit tiefem künstlerischem Instincte in die Anlage seines Demetrius verwebt. In alle diese Tragödieenstoffe vom Pseudo-Smerdes und Sebastian bis zum Demetrius und Waldemar kommt nur dann eine wahrhaft erschütternde Katastrophe, wenn der Held bona fide, in erlaubtem Selbstbetruge für seine Sache kämpft und erst später erfährt, daß er ein unfreiwilliger Betrüger ist. Diese fehlende Peripetie läßt sich nur schwer durch andere Züge ersetzen. Einzelne Scenen der Auffenberg'schen Tragödie haben indeß einen an Lord Byron erinnernden Schwung und eine grandiose sceenische Beleuchtung. Dasselbe gilt von dem „Propheten von Florenz“, in welchem besonders die Scene zwischen dem Papste und zwischen Savonarola originell erfunden und groß gedacht ist. Schon zu mehreren der erwähnten Stücke hat Auffenberg die Anregung aus Novellen und Romanen entnommen; doch sind es besonders drei Dramen, die ganz auf dieser Grundlage ruhen und zu Auffenberg's populairsten Dichtungen gehören: „Der Löwe von Kurdistan“, „Ludwig XI. in Peronne“ und „das böse Haus“. Unsere Dramatiker besitzen eine eigenthümliche Prüderie in Bezug auf die Wahl der Stoffe und glauben die schönsten Juwelen aus ihrer Dichterkrone zu verlieren, wenn sie einmal nach einem novellistisch verarbeiteten Stoffe greifen. Wo bleibt denn, heißt es, die Originalität der Erfindung? Sie vergessen dabei, daß ihr großes Musterbild Shakespeare fast alle seine Stoffe Novellen oder selbst anderen gleichzeitigen Stücken entlehnt, und daß man bei einer dramatischen Dichtung, die fest

auf ihren eigenen Säulen ruht, nach keiner weiteren Legitimation fragt. Etwas Anderes ist eine theatralische Zuschneiderei, welche den gefundenen Rohstoff, so gut es gehen will, unverarbeitet zusammenheftet. Doch eine dramatische Dichtung mag ihren Stoff hernehmen, woher sie immer will; ist er gegliedert nach den Gesetzen ihrer Gattung, ist er bewältigt durch einen gedankenkräftigen Genius, so bleibt sie ein Originalwerk. Der Roman wird indeß dem Dramatiker selten mehr bieten, als einzelne Situationen, Verwickelungen, Charaktere, als förderliche Anregungen und Stützen des schöpferischen Genius, da nach der entgegengesetzten Seite hin sein künstlerischer Schwerpunkt fällt; die Novelle dagegen giebt dramatisch lebendigere Skizzen, die sich zu künstlerischer Architektonik eignen, aber doch erst durch die Ausführung des dramatischen Genius ein selbstständiges Leben erhalten. Von Auffenberg's erwähnten Schauspielen sind zwei nach Romanen von Walter Scott gearbeitet, eins unseres Wissens nach einer Erzählung von Balzac. Es fehlt ihnen eine tiefere tragische Collision; es sind meistens Schauspiele mit behaglichem Ausgange, ohne durchgreifende Energie des Grundgedankens; und daß sie gerade längere Zeit die Bühnen beherrschten, hat viel dazu beigetragen, daß man Auffenberg nur zu den dichterisch gefärbten Bühnenpoeten, zu den Routiniers des Effectes rechnete. Indeß haben diese Stücke auch wieder große Vorzüge, die der Dichter mehr auf seine anderen Werke hätte übertragen sollen. Es ist dies besonders eine bei weitem sorgsamere, mit den feinsten Nüancen schattirende Charakteristik, die der Romandichter ihm an die Hand gab, und, was damit zusammenhängt, eine schlagendere dramatische Motivirung, durch welche die Spannung begründeter und die Wirkung durchgreifender wird. „Der Löwe von Kurdistan" hat von diesen Dramen am meisten einen spielerisch romantischen Anstrich; das ritterlich Burschikose und theatralisch Pomphafte wiegt darin vor; aber es weht uns doch aus dem Verhältnisse zwischen Saladin, der hier als Verkleidungsrolle verwerthet wird, und Richard Löwenherz jener Hauch großartiger Toleranz entgegen, der auf die humane Gesinnung unseres Jahrhunderts niemals seine Wirkung verfehlen wird. Auch ist der dramatische Styl kernhaft und sachlich gediegen. In „Ludwig XI. in Peronne" und „das böse Haus" ist der Charakter des französischen Königs ein meisterhaft

gezeichnetes Bild, zu welchem freilich zwei so verschiedene und so bedeutende Geister, wie Walter Scott und Balzac, die Grundzüge geliefert. Doch bleibt Ludwig XI. in beiden Stücken eine glänzende Studie für den Charakterdarsteller, und man kann nur mit Bedauern sehen, daß sie vom Repertoire verschwunden sind. Freilich ist die Composition im ersten Drama locker und das Interesse getheilt, indem der zu Grunde liegende Roman mit seinen breiten Gruppen die dramatische Einheit zersprengt und Quintin Durward zur Episode zu bedeutend, zum Haupthelden zu unbedeutend ist. Das zweite Drama aber ist nicht viel mehr, als eine dramatisirte grelle Anekdote mit jenem pikanten, psychologischen Beigeschmacke, den Balzac liebt. Ein Geizhals, der sich als Nachtwandler selbst bestiehlt, ist in Wahrheit eine im höchsten Sinne komische Lustspielfigur, mit der sich Molière's „avare" an Tiefe nicht messen kann, und daß am Eingange des Stückes einige Galgen mit vier gehängten Lehrlingen stehen, auf welche der Verdacht des Diebstahls fällt, würde als derbe Vignette im Geschmacke des Säculums noch immer nicht den Lustspielcharakter verfälschen. Auch das Verhältniß des Königs zum Meister Cornelius bietet außerordentlich komische Seiten, und die Schlußwendung, wie der König den gefundenen Schatz, d. h. die vom nachtwandelnden Geizhals vergrabenen, ihm gehörigen Kostbarkeiten, als sein Eigenthum beansprucht, ist überaus drastisch. Ebenso der im großen Käfige herumgetragene und vortrefflich gepflegte Barbier Olivier le Daim, mit dessen Schicksale der abergläubische König das seinige eng verknüpft glaubt, weil eine Prophezeiung ihm verkündet hat, sein Todestag werde dem Todestage des Barbiers unmittelbar folgen. Dagegen ist die Scene zwischen Cornelius und seiner Schwester grell und widerlich; ebenso das Verhältniß zwischen Maria und ihrem Gatten Saint-Vallier. Auch das Schicksal des liebenden Georges, der abwechselnd im Schornsteine, im gefährlichen Kaminverstecke und in der Folterkammer erscheint, ist zum Komischen zu ernst und zum Tragischen zu bizarr, so daß das ganze Stück den Eindruck einer Tragikomödie macht, ohne daß wir zur prätentiösen und gewaltsamen Erklärungsweise dieser Mischgattung unsere Zuflucht nehmen, mit welcher Hebbel seinem mißlungenen „Trauerspiele in Sicilien" das Etikette einer originellen Bedeutung anheften wollte, ähnlich dem Naturforscher,

der durch „ein Mondkalb" die Gattungen der Zoologie zu bereichern glaubte! Dies bahnt uns den Uebergang zu Auffenberg's umfangreichster Dichtung „Alhambra" (3 Thle. 1829—30), die der Dichter ein Epos in dramatischer Form nennt und sie damit selbst in eine wenig berechtigte Zwittergattung verweist. Wir haben es hier mit einem Werke von gewaltigen Dimensionen zu thun, in welchem einzelne Acte zu Bänden und einzelne Erzählungen der handelnden Personen zu umfangreichen epischen Gesängen anwachsen. Dadurch erhält die vorzugsweise dramatische Dichtung, in welcher sich ein großer historischer tragischer Conflict zu einzelnen ebenfalls tragischen Collisionen gliedert, einen Anstrich von Formlosigkeit, durch den noch die abschreckende Wirkung gesteigert wird, welche poetische Riesendichtungen im Umfange der Messiade auf das deutsche Publicum ausüben. Wir haben es hier nicht mit einem Cyclus von Tragödieen zu thun, wie bei Raupach's „Hohenstaufen"; es sind nur drei eng verknüpfte Stücke mit denselben handelnden Personen, von denen das letzte auf dem Prokrustesbette des „dramatischen Epos" zu vier Bänden auseinander gerenkt wird. So ist das ganze Werk ein unicum in unserer Literatur, das eine außerordentlich ausdauernde poetische Genußfähigkeit voraussetzt, um so mehr, als der Hauptinhalt des Ganzen, der Glaubenskampf zwischen den letzten Mauren von Granada und den christlichen Helden Spaniens, der Sieg des Kreuzes über den Halbmond in einem der schönsten Länder der Erde, wohl dem poetischen Colorit glänzende Farben leiht und auch eine allgemein gültige, elegische Saite der Geschichte ertönen läßt, aber für die Gedankenwelt der Gegenwart doch keine eingreifende Bedeutung hat. Ja, wenn wir zugeben, daß diese Dichtung ein glänzendes Zeugniß für eine der phantasievollsten Begabungen unserer modernen Literatur ablegt, daß wir darin mit poetischen Juwelen überschüttet werden, daß eine Pracht und Fülle des Colorits darin vorherrscht, die jeden Vergleich herausfordern darf, daß einzelne Situationen von größtem dramatischem Effecte, einzelne Charaktere, wie der des Königs Ferdinand, mit großer Kraft und in großem dramatischem Style durchgearbeitet sind, daß Redwitz und andere gefeierte Pygmäen mit ihren poetischen Kinderschwertern, die sie in der Esse des Mittelalters geschmiedet, sich vor dieser großartigen Dichtung von lyrischem Zauber und dramatischer

Kraft verkriechen müssen; wenn wir dies Alles zugeben, so bleibt dieser „Alhambra" von Auffenberg ein um so schlagenderer Beweis dafür, daß der größte poetische Juwelenberg kein Magnetberg für die Geisterflotte dieser Zeit ist, sondern unwirthlich im verlassenen Meere steht, wenn nicht über ihm schwebt die Magie des Säculums, der geisterbannende Zauberspruch, der in unseren eigenen Busen greift! Nur der Geist, der die Zeit bewegt und erfüllt, ist das Amulet für die moderne Dichtung, das sie vor raschem Untergange schützt! Die mit jedem Stoffe wirthschaftenden Dilettanten aber und die Hohenpriester der mittelalterlichen und Glaubenspoesie können, gegenüber einer Dichtung, wie Auffenberg's „Alhambra", nur kleinlichen Neid empfinden; denn ihre verlorensten Perlen reichen hin, ein Diadem zu winden für die poetischen Knaben, welche die Launen des Tages und die kritischen Prätorianer mit dem vergänglichen Purpur bekleiden!

Der große Glaubenskampf, die Achse der ganzen Dichtung, bestimmt natürlich ihre Färbung und geistige Haltung, freilich zu ihrem großen Schaden in Bezug auf Popularität und Genießbarkeit; denn der Dichter hat nicht nur die Fülle seiner Detailkenntnisse in Bezug auf den Muhammedanismus in wenig ersprießlicher Weise ausgekramt, in einer Weise, welche oft einen vollkommen exotischen und wenig aromatischen Duft und eine nach Hilfe schreiende Dunkelheit verbreitet, der dann in rettenden Noten ein gelehrtes Licht angesteckt wird; sondern er hat sich auch, um den Anforderungen des Epos gerecht zu werden, eine eigenthümliche Göttermaschinerie erfunden, deren Räder und Kurbeln in visionairen Verzückungen knarren, welche die jenseitige Welt des Glaubens erhellen, die in phantastischem Gewölke über den Häuptern der Kämpfer ruht. So dichtet die aus tiefer Gruft erstehende greise Maurenfürstin Sarracinna eine muhammedanische divina commedia, indem sie in einer Vision an der Hand des Propheten durch Hölle und Himmel gewandelt ist, eine Schilderung, die in feurigen, grandiosen, originellen Bildern, in einem Opiumrausche der Begeisterung schwelgt. Vortrefflich ist besonders die Darstellung der großen Poeten des Morgenlandes in ihrer himmlischen Erscheinung, während die Reihe der paradiesischen Glaubensfürsten durch notizenhafte Trockenheit ermüdet. Eine andere große Vision erzählt der Abencerage Seïr, der sich zum Christenthume bekehrt.

Dieser poetische Tag von Damaskus, den ihm ein himmlisches Licht in die Seele gestrahlt, wird in Trochäen gefeiert, die sich plötzlich zum großen Nachtheile der Dichtung in Hexameter verwandeln, denen die mit Consequenz als Kürzen gebrauchten Längen, besonders in den Daktylen, einen choliambischen Anstrich geben, so daß man bei jedem rhythmischen Tänzerschritte über einen in den Weg geworfenen Klotz stolpert. Der hinkende Charakter der Verse theilt sich der ganzen Dichtung mit, diesem umfangreichen epischen Einschiebsel, das für den geläuterten Geschmack und die Solidität künstlerischer Bildung selbst bei bedeutenden Talenten kein erfreuliches Zeugniß ablegt. Und dennoch ist dieser Mangel an künstlerischem Tacte so wesentlich, daß man gerade ihm das Scheitern mancher reich ausgestatteten Dichtungen Schuld geben darf. Es soll uns in visionairer Beleuchtung ein orbis pictus der ganzen christlichen Welt entrollt werden, der mit einem spanischen landschaftlichen Panorama beginnt und uns dann zu den christlichen Märtyrern und Heiligen, Kreuzesrittern und Kaisern führt, auch alttestamentliche Gestalten in den traumhaften Himmel aufnimmt; aber hier fehlt Maß und Ordnung; statt gesonderter Gruppen finden wir einen Gestaltenknäuel, der sich wie ein aus den buntesten Lappen zusammengeheftetes Fastnachtsungethüm vorüberwälzt; die Phantasie des Dichters wird hier zu einem Kaleidoskop, das die sonderbarsten Figurationen zusammenschüttelt; es fehlt die geistige Beherrschung, die Gliederung von innen heraus. Außer diesen beiden Visionen, die der Dichter jongleurartig wie Fäden von beispielloser Länge aus dem Munde seiner Helden zieht, findet sich noch eine Fülle visionairer Anschauungen, trunkener Glaubensbilder, missionseifriger Begeisterungen, wie bei der Sclavin Esperanza, innerer Glaubensschwankungen und Apostasieen, wie bei der Königin Alfaïma und der Königstochter Zoraïde. Ein origineller Einfall des Dichters war es, den verschleierten Propheten von Khorassan, der schon aus Thomas Moore's „Lalla Rookh" bekannt ist, im Abendlande wiedererscheinen zu lassen, um auch dem dämonischen Elemente in der Dichtung eine Stelle zu verschaffen. In der That liegt in der wilden Magie des geheimnißvollen Afrikaners eine eigenthümliche Kraft, die sich oft in gewaltigen Gedanken erhebt von einer Tragweite, die über den Unterschied der Glaubensanschauungen hinausgeht, die aber wiederum

getrübt wird durch das fremdartige und barocke Detail aus den arabischen Geheimwissenschaften, das erst durch Noten dem Verständnisse genähert werden muß.

Ein Vorspiel, „Boabdil in Cordova", zeigt uns den gefangenen Maurenprinzen vor dem Throne Ferdinand's und Isabella's, vor welchem auch die Entdecker und Besieger der transatlantischen Welt, Columbus und Cortez, verheißungsvoll stehen. Wir sehen den Stern Spaniens aufsteigen über einer anderen Hemisphäre! Um so gewaltiger ertönt die Mahnung, den eigenen Boden der Heimath von den Eindringlingen zu befreien. Boabdil wird freigelassen und nach Granada mit der Botschaft des neuen Krieges zurückgeschickt; denn die Monarchen wissen wohl, daß sie mit diesem ehrgeizigen Prinzen die Zwietracht und innere Auflösung nach Granada heimsenden. Die erste Tragödie, „Abenhamet und Alfaïma", beginnt mit dem Parteienkampfe der Zegris und Abenceragen, des heftigen, kriegerisch gesinnten und des milderen, gebildeteren Stammes, des maurischen Berges und der maurischen Gironde, die nach Art der Schiller'schen Chöre in der „Braut von Messina" sich gegenüberstehen und aussprechen. Boabdil stößt seinen Vater vom Throne und sucht sich Alfaïma's, die er liebt, während sie dem Abenceragen Abenhamet ihr Herz geschenkt, zu bemächtigen. Abenhamet wird mit den Zegris in's Treffen geschickt, verliert, von diesen verrathen, seine Fahne, wird vor Gericht gestellt, verurtheilt und nur dadurch gerettet, daß Alfaïma Boabdil ihre Hand giebt. Der Abencerage macht der Geliebten Vorwürfe und fällt durch Boabdil's Schwert, als er zwischen den zürnenden Fürsten und die Königin tritt. In diesem Drama ist vollkommene Einheit der Handlung, dramatisches Leben, eine ergreifende Collision, und nur die Maurenfürstin Sarracinna, die zur Unzeit aus der Todtengruft emporsteigt, stört den Fortgang durch ihr höllisch-himmlisches Gespinnst. Die zweite Tragödie, „die Gründung von Santa-Fé", spielt mehr im christlichen Lager und behandelt eigentlich die Gründung der Inquisition. Die hierauf bezüglichen Scenen, sowie der Schlußact, in welchem Isabella, die Löwin von Espona, ihren ganzen Heroismus entfaltet, gehören zu den großartigsten Talentproben Auffenberg's. Besonders tritt der Charakter des Königs Fernando so markirt,

bedeutend, in so großer historischer Auffassung und dabei so menschlich individualisirt hervor, daß man bedauern muß, in den lyrischen Wetter- und Lavagüssen einer zauberisch reichen Phantasie nur selten dies scharfe dramatische Gepräge wiederzufinden.

In dem Hauptheile des „Alhambra", der fünfactigen Riesentragödie, „die Eroberung von Granada", verdient wohl der erste und der letzte Act den Vorzug, indem im ersten der Kampf Gonsalvo's zwischen dem Versprechen, das er seiner arabischen Geliebten gegeben, und seiner Feldherrnehre und Lara's aufopfernder Heldenmuth tragisches Interesse einflößt, im letzten aber das diabolische Wesen des Museïrah in den originellsten Gestalten und Gedanken zur Geltung kommt, und in so bizarren Bildern, daß man Auffenberg einen orientalischen Grabbe nennen könnte. Dieser geheimnißvolle, verschleierte Berberfürst offenbart sich als ein arabischer Höllengeist, der in verschiedener Gestalt, unter Anderem auch als Prophet von Khorassan, auf der Erde erschienen ist, und zwar stets als der Todesvogel des Islam. Höchst originell ist die altarabische Mythologie, die unter den Grundfesten des Alhambra eine bizarre Auferstehung feiert. Es ist dies in der im Ganzen exotischen Dichtung die fremdartigste Episode, die seltsam beleuchtete, welthistorische Perspectiven eröffnet und durch ihre magischen Apparate und buntesten Draperieen, durch diese phantasievolle Bewegung, die Auffenberg dem dämonischen Elemente zu geben weiß, uns wie die Dichtung eines mythologischen Freiligrath gemahnt. Und wer vielleicht, zurückgestoßen durch das arabische Kauderwälsch, das diese Urgötter des brennenden Yamen sprechen, durch diese unersättliche Schwelgerei der Phantasie in den geheimnißvollsten und colossalsten Bildern des uralten Beduinenglaubens, die uns wie zu Gestalten zusammengeronnene Dampfnebel des aromatischen Mokkatrankes erscheinen, das Talent des Dichters auf diese Zickzackblitze einer an altarabischen Studien vampyrartig vollgesogenen Phantasie, auf ihre für den guten Geschmack unerquicklichen Entladungen beschränken möchte, den verweisen wir auf die Schlußscenen der Foliodichtung, in denen ihre elegische Bedeutung am schönsten austönt, auf die fast wahnsinnige Trauer des besiegten und verbannten Königs, in denen das Dramatische in den hin und her greifenden Bildern leidenschaftlicher Aufregung, die selbst nach Witzen

hascht, zur Geltung kommt, wie das Lyrische in den schön gefärbten maurischen Trochäen. Groß ist dieser König, wenn er das Gnadengeschenk Spaniens zurückweist:

„In die Flamme eilt der Phönix,
Eh' sein mattes Auge bricht,
Und der Torso eines Königs
Eignet sich zum Hofnarr'n nicht. — —
Eher will ich dies Gebein
An dem Wüstenfels zerschellen,
Bis die weinenden Gazellen
Sich um mich als Hofstaat reih'n."

Er sehnt sich nach dem freien Arabien:

„Ja es breitet
Hoch von Ostlands Sonnenthron
Die — glückselige Arabia
Ihre heil'gen Mutterarme
Um den weltverstoß'nen Sohn.
Du! die jede Qual versüßt
Bis zum schwarzen Sarggerüst,
Große Yamen, sei gegrüßt!
Wo nicht schwere Dünste qualmen,
Wie vom Thal der ew'gen Wehen,
Wo Axarkia's schlanke Palmen
Auf besonnten Bergen stehen;
Wo von felsumthürmten Küsten,
Bis zum Gluthmeer ferner Wüsten
Stolz die kraftvoll brausenden
Beduinenheere wallen,
Die selbst in Jahrtausenden
Keinem Herren zugefallen.
Unberührt von schnöder Neuheit
Blicken sie zum Sonnenzelt,
D'raus der Flammenkuß der Freiheit
Auf die braunen Wangen fällt;
Reiten froh bei Sternenschein
Singend durch den Palmenhain;
Jubeln selbst in Donnernächten,
Wenn die Dschinnenheere fechten
Mit den alten Himmelsvätern,
Wenn der Sturm bejahrte Cedern

Aus der Erde Tiefen reißt,
Und der große Feuergeist,
Den der Mensch nur zitternd nennt,
Auf den dunkeln Wolkensitzen
Altarabisch schreibt mit Blitzen
An's umflorte Firmament.

Froh begrüß' ich dort den Abend,
Welcher, thaubeperlt und labend,
Aus den ew'gen Räumen steigt
Und mir seine Wunder zeigt,
Wenn in zaubervollem Lichtdunst
Er die Bilder Sina's malt
Und wie Farbenschmuck der Dichtkunst
Ueber'm todten Leben strahlt.
Burgen werden mich entzücken,
Von Sitarah's Hand erbaut,
Welche thront auf Irisbrücken,
Eine ew'ge Götterbraut.
Wenn die Sonn' mit Löwenblicken
Aus Al Magrab's Pforten schaut,
Königsgärten steigen blühend
In das Abendroth empor,
Und die Wolken purpurglühend
Schweben um's Juwelenthor,
Bogen, Tempel, Minarete
Leuchten vor dem trunk'nen Auge.
Manche wohlbekannte Stätte
Glänzt, umweht vom Perihauche,
Wie entrissen der Zerstörung,
In den Lichtern der Verklärung.
Du! die jede Qual versüßt
Bis zum schwarzen Sarggerüst,
Große Yamen, sei gegrüßt!
Denn in dir harr' ich der Stunde,
Wo mit glühendheißem Munde
Ich zur Braut der Götter flehe,
Daß sie — tröstend mich im Wehe,
Meine Burg hinüberpflanze
In — ihr wahres Vaterland
Wo ich dann, von Lust entbrannt,

Auf der fahnenreichen Höhe
Bei Arabia's Zauberglanze
Wieder den Alhambra sehe."

Ein fünfactiges Nachspiel zum „Alhambra" ist „der Renegat von Granada", ein dramatisches Nachtstück in Callot'scher Manier, in welchem uns ein Aufstand der Moriscos und die Segnungen der Inquisition in grellen Bildern am Faden einer noch grelleren Fabel vorgeführt werden. Ein Hauptmotiv, die Doppelgängerei und der Sturz in den Abgrund ist aus „den Elixiren des Teufels" entlehnt. Wenn uns in dieser Dichtung eine oft überspannte Wildheit, die aber nie ohnmächtig die poetische Faust ballt, sondern stets mit angemessener Kraft ausrast, wenn uns die Fülle sinnlicher Greuel, ein zu äußerliches Raffinement der Qual zurückstößt, so entschädigt dafür eine mit vielem Glücke individualisirende Charakteristik, indem sowohl die Gestalt des Großinquisitors drastisch hervortritt, mit seinem grünen Schirme, seiner simulirten Kurzsichtigkeit, mit seiner wie Folterzangen zwickenden Sprechweise, mit seiner aschgrauen, mörderischen Indifferenz und seinen zwölf gehätschelten Katzen, als auch die des gefräßigen und geschwätzigen Priors, dessen breiter, unter der Körperlast stöhnender Humor durch die Gärtnerscheere gewinnen würde.

Wir haben das Bild Auffenberg's um so vollständiger entrollt, je weniger seine Dichtungen an der breiten Heerstraße liegen, welche die Tageskritik und die in ihren Geleisen sich bewegende Literaturgeschichte betritt. Es ist das Bild eines reich begabten dichterischen Talentes, welches meistens von dem echten Schwunge hoher Inspiration getragen wird — ein Kennzeichen, welches die Kritik nur zu oft ignorirt, während sie vor einer verstandesmäßigen dramatischen Gliederung mit bewundernden Respecte steht. Der poetische Sinn ist aber für die Kritik so wesentlich, wie die scharfsinnige Analyse, der zuletzt alle geistigen Imponderabilien, zu denen auch das innerste Wesen des Talentes gehört, unter den Händen verduften. Auffenberg ist ein unausgegohrener Schiller, durch seine mehr romanische, als romantische Richtung der Gegenwart entfremdet. Er hat mit Schiller die ursprüngliche Kraft, den Glanz und Schwung der Phantasie, den Sinn für dramatischen und theatralischen Effect gemein; — was ihm fehlt, ist das helle Bewußt-

sein und der geläuterte Geschmack, die classische Haltung. Dennoch sind seine Werke die reichhaltigen Fundgruben überraschender Schönheiten.

Neben Auffenberg nimmt sich der gefeierte Dichter der „Griseldis" und des „Sohns der Wildniß", Friedrich Halm (Graf Münch von Bellinghausen aus Krakau, geb. 1806), etwas farblos aus, obwohl er zu den Lieblingen des großen Publicums gehört und auch von der Tageskritik vielfach vergöttert wird. Es ist wahr, er besitzt Geschmack und Maß in einem viel höheren Grade, als Auffenberg, und vor Allem, was diesem fehlt, eine psychologische Motivirung, die in ihrer sanft steigenden und fallenden Allmählichkeit das Verständniß des Hörers in anmuthiger Weise gewinnt. Seine Hauptdramen behandeln psychologische Experimente, und zwar raffinirter Art; aber die Behandlungsweise ist ohne alle Bizarrerie, klar und einleuchtend, so daß man das Raffinement des Stoffes über der geschmeidigen und einschmeichelnden Form vergißt. Auch bei Halm ist das declamatorische und lyrische Element vorherrschend, wie bei Raupach und Auffenberg; aber Halm bringt mehr Schattirung und Steigerung herein, mehr Nüancen und Uebergänge. Dafür ist seine Lyrik weicher, oft weichlicher Art und meistens ohne männlichen Aufschwung. Seine Dramen sind künstlerisch entworfen, mit weiser Oeconomie und Berechnung; sie sind geschmackvoll ausgeführt; der Styl hat einen originellen Schmelz, einen duftigen Schmetterlingsstaub an seinen Schwingen, der ihn von den trivialen, gänzlich abgestäubten Jamben der Alltagspathetiker unterscheidet; er hat dramatische Einschnitte und läßt das Charakteristische durchtönen, ohne es scharf zu markiren. Hierzu kommt Berücksichtigung der Bühnenwirkung ohne Effecthascherei, verständige Gliederung der Acte, naturgemäße Entwickelung der einen Scene aus der anderen ohne alle Gewaltsamkeit, strenges Festhalten der Haupthandlung und ihres dramatischen Ganges, ohne sich zu Episoden verleiten zu lassen — kurz, eine Menge unleugbarer künstlerischer Vorzüge, die sich auch durch den erweckten Antheil und das festgehaltene Interesse der Hörer belohnen. Trotz dessen sind die Halm'schen Tragödieen und Dramen weder tragisch, noch dramatisch zu nennen; die Collisionen in ihnen sind weder ernst, noch tief; sie sind eigentlich melodramatisch, und Violinen, Mandolinen, Aeolsharfen hinter der Scene würden den Effect nicht stören. Eine Reihe

psychologischer Zustände, auch mit größter Folgerichtigkeit vorgeführt, giebt noch immer kein Drama. Was aber ist die „Griseldis“ und „der Sohn der Wildniß“ Anderes, als eine Reihe psychologischer Tableaux? Dabei sind diese Tableaux in das verklärende Licht einer Idealität gehängt, die zu ihrem Inhalte nicht paßt, einer Sittlichkeit, gegen welche der gesunde Geschmack und die männliche Kraft nothwendig reagiren muß. Nichts ist entnervender, als eine süßliche Passivität — Nichts wirkt abstumpfender, als der träumerische Opiumdusel einer hingebenden Sentimentalität. Die Halm'schen Helden und Heldinnen haben die Passivität von Somnambulen, die mit ihrem Willen im Banne ihres Magnetiseurs stehen. Es sind nicht Ideale, sondern ihr Gegentheil, nur mit der Prätension des Ideals. Griseldis ist das Weib, wie es nicht sein soll, Ingomar der Mann, wie er nicht sein soll — oder man muß den Adel der Menschenwürde und die Hoheit sittlicher Selbstbestimmung für Nichts achten. In beiden Stücken bleibt wohl eine Art von Reaction nicht aus; aber sie ist zu schwach im Vergleiche zum kranken und schädlichen Stoffe, zur sittlichen Barbarei, die ihnen zu Grunde liegt. „Griseldis“ (1834) behandelt die Frauenliebe als Gegenstand einer Wette, wie einen Hahnenkampf oder ein Pferderennen. Dies genügt, um den sittlichen Standpunkt des Stückes zu brandmarken. Held Percival wettet mit der Königin, daß die Liebe seiner Gattin jede Probe bestehe. Das Experiment wird gemacht! Es beginnt die Hetzjagd der Armen; sie wird psychologisch gemartert mit allen erdenklichen Daumenschrauben und Folter-Instrumenten; Held Percival spielt selbst den Folterknecht mit einer wahrhaft ehernen Stirne und schmunzelt in den Bart, wenn das Opfer seiner Wette wieder einen Torturgrad ruhmvoll bestanden; denn nun hat er ja Aussicht, zu gewinnen. Endlich hat Griseldis, ohne zusammenzubrechen, ohne in ihrer Liebe irre zu werden, mit Segenssprüchen auf den Lippen die Folter überstanden. Sie erfährt jetzt, daß Alles nur ein Spiel gewesen, und es ist nur ein schwacher Ausbruch ihrer gerechten Entrüstung, daß sie jetzt die Liebe ihres Gatten verschmäht. So wird Percival noch am Schlusse um eine Nasenlänge geschlagen. Das Publicum hätte indeß von Anfang an ein Recht gehabt, über ein so unwürdiges Spiel entrüstet zu sein, das sich ihm mit der Anmaßung

tragischen Interesses aufdrängt, denn man kann mit einem solchen Helden aus dem Jockeyclub keine Sympathie empfinden; aber auch die gequälte plebejische Schönheit, die in einer so raffinirten Weise ihre aristokratische Ebenbürtigkeit beweisen soll, flößt kein anderes Gefühl ein, als ein etwas triviales Mitleiden und hin und wieder den Wunsch, es möchte sich ein Atom Furie in dieser unermeßlichen Mischung von Liebe und Hingebung niederschlagen, es möchte in dieser glorienhaften Märtyrergestalt nur ein Nerv, nur eine Fiber — und wär's auch nur einen Augenblick — vor Grimm und im Streben nach Vergeltung zucken! Das Publicum hat indeß den passiven Heroismus beweint und applaudirt, und zwar nur deshalb, weil in der That das dichterische Talent Halm's so weiche Tinten wählte, den grausamen Stoff in einen solchen lyrischen Zauber kleidete, die Klippen des Problems auf glatter Bahn in dichterischer Schwanengondel so glücklich umschiffte, daß man einen Augenblick glauben konnte, sich in der Sphäre reiner, idealer Menschlichkeit zu bewegen. Hätte Hebbel, mit welchem Halm, bei dem größten Gegensatze in der Behandlungsweise, darin Aehnlichkeit hat, daß er psychologische Probleme liebt, diesen Stoff gewählt, er würde seine scharfen und verletzenden Seiten mit solcher Kraft und Wahrheit herausgekehrt haben, daß die Dichtung gewiß für das große Publicum ungenießbar geworden wäre. „Der Sohn der Wildniß" (1842), das Drama Halm's, welches nächst der „Griseldis" die größten Bühnenerfolge errungen hat, ist freilich weniger verletzend für das unverdorbene Gefühl, aber mehr eine dramatisirte Allegorie, als ein Drama; und an die Stelle der störenden Tortur in der „Griseldis" ist hier eine störende Dressur getreten. Der Sieg der Cultur durch die edle, liebende Weiblichkeit, überhaupt durch Amor's Macht über die Barbarei ist wohl ein poetischer Grundgedanke, aber er weist von Hause aus mehr auf lyrische und psychologische Tableaux hin, als auf eine energische dramatische Haltung. Hierzu kommt, daß Halm die beiden Gegensätze nicht rein ausgeprägt, sondern beide durch einen Zusatz von Sentimentalität verfälscht hat. So ist Parthenia kein heiteres und unbefangenes Kind hellenischer Cultur, sondern eine durch des Dichters Fügung nach Massilia verschlagene Salonschönheit, welche sich bei der Zähmung des wilden Tektosagen aller Hilfsmittel moderner Koketterie bedient und sich, während

ihr oft die süßlichsten Albumverse sentimentaler Wiener Dandys in die Ohren klingen, im Ganzen mit einer wenig weiblichen Bravour benimmt. Sie erinnert oft an den Menageriewärter im Käfige, der den Löwen erst einige Sprünge machen läßt und ihm dann den Kopf in den Rachen steckt. Und dieser Ingomar ist, trotz seines Bärenfelles, ein gründlich gebildetes Naturkind, welches in Hegel'schen und Schiller'schen Worten sich ergeht, „des Lebens ganzen Inhalt einsetzt" u. s. f. Auch macht auf jedes gesunde Empfinden der löwenmähnige Barbarenfürst des ersten Actes einen wohlthuenderen Eindruck, als der geschorene Sclave des letzten. Wenn man indeß einmal das Mißliche einer dramatischen Dressur oder Tortur beiseite läßt, so ist die Composition beider Dramen voll künstlerischer Spannung und Steigerung und mit großer technischer Sicherheit entworfen; einzelne psychologische Züge und lyrische Schönheiten überraschen, und die Sprache hat Adel und Schmelz, obschon der Gedanke oft aus den prachtvollen Aermeln der Diction sehr magere Arme hervorstreckt. „Der Adept" (1838) kann sich dieser künstlerischen Vorzüge, besonders einer einheitsvollen und straffen Collision, nicht rühmen. Er ist episch breit ergossen; und der Dichter hatte nicht die geistige Kraft, den tief in die Zeit eingreifenden Grundgedanken, die Macht und den Fluch des Goldes, in scharf ausgeprägten Gestalten und einer spannenden Fabel zur Geltung zu bringen. Die Handlung bewegt sich im Zickzack hin und her fahrend, und es sind meistens kalte Gedankenschläge. „Camoëns" ist eine einzige lyrische Scene, deren Schwung durch eine das Ganze durchwehende Lazarethluft gehemmt wird. Das Streben Halm's in „Sampiero" und „Maria de Molina" ernstere historische Conflicte zu gestalten und eine präcisere dramatische Form zu gewinnen, ist gewiß anerkennenswerth, aber nicht von solchem Erfolge begleitet worden, daß man diese Stücke mit den Dramen Auffenberg's und Raupach's in eine Linie stellen könnte. Neuerdings ist das viel besprochene Drama, „der Fechter von Ravenna", über dessen Autorschaft so verschiedene Meinungen aufgestellt worden sind und so zahlreiche Untersuchungen stattgefunden haben, mit großer Majorität für eine Production Halm's erklärt worden. Wenn auch die quälende Dressur, welche durchaus aus dem Sohne Armin's einen Freiheitshelden machen will, obgleich er nicht die geringsten Anlagen dazu besitzt; wenn

auch das Tableauartige der Entwickelung auf Halm hinzudeuten scheint, so weht doch durch einzelne Scenen ein männlicher Schwung, für den wir in Halm's früheren Stücken keine Analogie finden, und das dämonische Charakterbild des Caligula erhebt sich über das Niveau der Halmschen Charakterzeichnung. So würde das Stück entweder auf einen entschiedenen Fortschritt des Dichters deuten, oder man müßte auf einen markigeren Dramatiker als Verfasser schließen, etwa auf Grillparzer, an den einzelne kräftige Züge, die Art und Weise der Versbildung im letzten Monologe des Thumelicus, der Charakter des Caligula und selbst ein episodisches Frauenbild, wie die Lyciska, die für Halm eine Anomalie wäre, erinnern. Die deutsche Kritik, welche hier, wie die Naturforschung ex ungue leonem errathen sollte, hat nur den Beweis liefern können, wie schwierig es ist, bei der durchgängigen Gleichförmigkeit des Styles in den pathetischen Jambentragödieen die einzelnen Autoren zu unterscheiden. Es weht durch den „Fechter von Ravenna" ein warmer patriotischer Schwung, der nur an einer gewissen declamatorischen Monotonie leidet, indem seine Hauptvertreterin Thusnelda von Anfang an alle Schläuche ihrer Begeisterung öffnet, so daß keine Steigerung mehr möglich ist. Caligula ist ein schwunghaftes Charakterbild, obgleich, im Verhältnisse zu seinem Eingreifen in die Handlung, zu luxuriös ausgestattet, zu portraitartig abgesondert. Auch zeugt es von mehr, als Halm'scher Kühnheit, einen so wenig heroischen Helden zu wählen, wie Thumelicus, und durch seine naive und naturwüchsige Haltung, wie durch die warme, ungesuchte Gladiatorenbegeisterung ein Interesse für ihn zu erwecken, welches die stets an der Schwelle stehende Verachtung abhält. Dennoch hat das Verhältniß zwischen Mutter und Sohn etwas Peinigendes; das erhitzte Blasen in eine Asche, aus der gar keine Funken in die Höhe stieben, macht einen trostlosen Eindruck. Hierin, wie in den allzu breiten jambischen Ergüssen, welche die Handlung nutzlos mindestens um zwei Acte verlängern, möchten die Hauptbedenken gegen den künstlerischen Werth eines Stückes liegen, das seine äußeren Erfolge zum Theile seinem mysteriösen Erscheinen und einer politischen Situation verdankt, in welcher die Mahnungen, Aufforderungen und Elegieen der Gattin Armin's zahlreiche Sympathieen finden, um so mehr, als ihr Patriotismus so dichterisch allgemein gehalten war, daß er für die bären-

häutigen Cherusker und Katten, Markomannen und Alemannen der deutschen Urwälder ebenso paßte, wie für die patschuliduftenden Söhne dieses Jahrhunderts. Jedenfalls gehört der „Fechter von Ravenna" der österreichischen Dramatik an, in welcher das declamatorische Element vorherrscht. Auch jüngere Dichter, wie Otto Prechtler, tragen dies Gepräge, obwohl Prechtler's solides Talent das Lyrische nicht maßlos überwuchern läßt, sondern einen strengeren dramatischen Styl schreibt. Es ist bei ihm anzuerkennen, daß Episoden nie die Einheit der Handlung stören, und daß sich diese energisch weiter entwickelt, obschon die Charaktere und damit die Motivirung oft an allzu abstracter Haltung leiden. Wir erwähnen von seinen mit Beifall aufgeführten Dramen: „der Falconiere", „Adrienne", „die Rose von Sorrent". Das Erste hat den gehaltensten dramatischen Styl, aber ohne höhere Magie; das Letzte erinnert an die psychologischen Experimente, die Halm in seinen Dramen anzustellen liebt. Der Standesunterschied zwischen dem Aristokraten und der Kunstreiterin, auf welchem der Conflict ruht, wird am Schlusse in trivialer Weise aufgehoben, indem sich aus der Chrysalide der Arena eine Grafentochter entpuppt. „Adrienne" ist eine diplomatische Tragödie mit fesselnder und spannender Handlung, dramatischem und theatralischem Effecte. Die durch den Zufall herbeigeführte Katastrophe lag freilich schon in den Grundbedingungen des Stückes; aber die Handlung würde menschlich ergreifender sein, wenn das Verhältniß zwischen Fuegos und Adrienne nicht so durchweg diabolisch wäre und Fuegos eine größere Gesinnung offenbarte, welche Sympathieen zu erwecken vermöchte.

Wir haben die Koryphäen der declamatorischen Jambentragödie geschildert; ihr Gefolge ist überaus zahlreich. Wir treffen hier viele Dilettanten, die nicht aus innerer Nöthigung dichten und sich deshalb gern an dieses oder jenes Muster anlehnen. Wenn wir weiter zurückgreifen, so gehört noch Graf Julius von Soden in diesen Kreis („Theater" 2 Bde. 1814), der in seinen Dramen: „Sadi, Schach von Persien", „Chelonis", „Franz von Sickingen", „Medea" u. A. die Einfachheit der antiken und französischen Tragödie wieder heraufbeschwören wollte, dabei aber in dramatische Lakonismen verfiel, die einen oft komischen Eindruck machen. Origineller und bedeutender, mit mehr charakte-

ristischer Färbung ist Gotthilf August Freiherr von Maltitz (1794 bis 1837) aus Königsberg, ein satyrischer Absenker Lichtenberg's, ein Mann der „Pfefferkörner" und „humoristischen Raupen", in welchem, wie in Amadeus Hoffmann, das Pasquillteufelchen lebendig war, und der an einem nicht zu heilenden Oppositionsfieber litt. Charakteristisch für ihn ist jene bekannte Anekdote, daß er sein von der Censur abgekürztes Drama: „der alte Student" am Königsstädter Theater in Berlin in Gegenwart des Königs in alter, unverkürzter Gestalt aufführen ließ, weshalb er aus Berlin verwiesen wurde. Die Begeisterung für Polen tritt in diesem Stücke etwas poltronartig auf, und die Verachtung, mit welcher die deutsche Nation darin behandelt wird, giebt uns ein Recht, es zu verdammen. Etwas Grelles, Gewaltthätiges, schadenfroh Ironisches geht durch alle Dramen von Maltitz („Schwur und Rache" 1826, „Hans Kohlhas" 1828, „Oliver Cromwell" 1831) hindurch, indem die Begeisterung dieses Poeten einen bilösen Ursprung zu haben schien, und alle ihre Früchte, in der Nähe betrachtet, einen stachelichten Charakter zeigten. Am bekanntesten ist sein nach der Kleist'schen Novelle behandeltes Drama: „Hans Kohlhas" geworden, obwohl die Erzählung von Kleist drastischer und markiger ist. Diese Tragödie des gekränkten Rechtsgefühles ist bei weitem klarer und ergreifender, als „der Erbförster" von Ludwig, indem wir dort mit der Empfindung des Helden, der sein wohlbegründetes Recht nicht erhalten kann, bis in ihre grellsten Extravaganzen sympathisiren, eine Sympathie, die wir weder der fixen Idee des Erbförsters, noch seinem tragikomischen Schicksale zuwenden können. Nicht mit dem genannten Dichter zu verwechseln ist Franz Friedrich Freiherr von Maltitz (geb. 1794), dessen Fortsetzung des Schiller'schen Demetrius (1817) eine echte Dilettantenarbeit ist, eine jambische Verwässerung des vortrefflichen Planes, ein fünfactiges „Räuspern und Spucken" in Schiller'schen Versen, ohne daß in einer einzigen Scene sein Geist spukte. Correcte Dilettantenarbeiten sind die Dramen von Franz Kugler („Jacobäa", „Doge und Dogeressa"). Die Charakteristik und der Gang der Handlung ist klar, die Genremalerei der Volksscenen glücklich, die Composition geschickt und jedem Einwande gewachsen; aber es sind Speisen ohne Gewürze, von außerordentlicher Nüchternheit; es fehlt das unsagbare Etwas des Ta-

lentes. Gut abgezirkelte Baurisse zeugen für den kunstverständigen Architekten, aber die Besonnenheit ohne Begeisterung schafft keine Dichtungen von nationalem Interesse. Bedeutender ist Hans Köster, ein Dramatiker, der sich meistens an historischen Stoffen versucht, ohne daß es ihm bisher gelungen, seinen Dramen künstlerische Rhythmik und Architektonik, ein ineinandergreifendes Gefüge zu geben. Er schwankt in seinem Style zwischen dem declamatorischen und charakteristischen Elemente, ohne beide zur Einheit verweben zu können. In seinen meisten Stücken herrscht eine breite, langathmige, selbst in Strophen und Stanzen schwelgende Lyrik neben scenischer Verworrenheit; ebenso aber eine charakteristische Kraft und Lebendigkeit der Action. Von seinen früheren Stücken: „Maria Stuart", „Konradin", „Luisa Amidei", „Polo und Francesca" verdient „Maria Stuart" wegen einer lebendigen und bewegungsreichen Handlung den Vorzug, obwohl diesem Drama, welches als Vorspiel der Schiller'schen „Maria Stuart" dienen könnte, der tragische Abschluß fehlt. Köster's „Ulrich von Hutten" ist eine formlose Dichtung mit mancherlei lyrischen und epigrammatischen Intermezzo's, welche die gleichschwebende Jambendiction der Hauptacte unterbrechen. Im „großen Kurfürsten", einem am Berliner Hoftheater aufgeführten Drama, steigt der Dichter von seinem gut gerittenen Jambenpegasus ab und geht behaglich zu Fuß, jede Anekdote auflesend, die er auf dem Wege findet. Dies Drama hat große, aber nicht künstlerisch geordnete Lebendigkeit; die Charaktere, besonders der Kurfürst und der Feldmarschall Derfflinger, sind mit markigen Zügen gezeichnet; aber diese charakteristischen Züge sind mehr beiherspielende Arabesken, als bewegende Hebel der Handlung. Es ist ein aus dem Groben gehauenes Stück Geschichte, ein dramatisches Repertorium Brandenburg'scher Staatsactionen, mit vielen directen Appellationen an den preußischen Patriotismus. In ähnlicher Weise setzt uns Köberle („die Mediceer", „Heinrich IV. von Frankreich", „der Held von Etampes", „die Verkannten") den ganzen Topf der Geschichte vor, die er auf einem Küchenfeuer von Jamben gar gekocht, und läßt uns nach Belieben daraus suppen. Besonders „Heinrich IV." ist ein geschichtlich treues Gemälde mit nicht ungewandter Gruppirung; aber es sind viele unverarbeitete Quellenstudien und Notizen mit in das dramatische Gefüge aufgenommen, viele rohe geschichtliche Ziegel und

Backsteine, welche sich nach einem Bewurfe von der Maurerkelle sehnen. Die Charakteristik in diesen Dramen, besonders in „den Mediceern", ist etwas automatisch; die Gestalten erläutern sich selbst in der Art und Weise Figaro's: „Ich bin das Factotum ꝛc.". Ein gediegener, ehrenwerther Autor ist Heinrich Theodor Schmid („Camoëns", „Bretislaw", „Carl Stuart I."), einfach, lebendig, gesund, aber doch dabei in der rhetorischen Richtung befangen, welche die Charaktere mehr declamatorisch, als dramatisch entwickelt. Sein bestes Drama „Straßburg, oder eine deutsche Stadt" ist von einer patriotischen Wärme belebt, welche über manches Nüchterne der Composition und des Ausdruckes hinwegsehen läßt. Hier sind noch Logau („Ein deutsches Herz") und Alexander Rost („Friedrich mit der gebissenen Wange") zu erwähnen. Das erste Drama behandelt Ulrich von Hutten, einen dramatisch ungefügen und zerfahrenen Stoff, den noch kein Dichter bewältigt, in den landesüblichen Jamben, hin und wieder mit einem an die Carikatur streifenden Charakterschlaglicht; das zweite ist spectakelhaft lebendig, voll Sporen- und Schwertergeklirre; aber die damatische Kraft ist nicht hinlänglich künstlerisch condensirt. Größeres künstlerisches Bewußtsein zeigt Emil Palleske in seinem „Achilleus", dessen Ausführung indeß etwas abgeblaßt ist, vorzüglich im „König Monmouth" (1853), einem Drama, dessen Held allerdings des höheren tragischen Interesses ermangelt, das aber in seinen Einzelnheiten mit echt dramatischem Wurfe ausgeführt ist.

In eigenthümlicher Weise trat Jacob Zwengsahn auf, welcher sich mit einer kühnen Mystification in die Literatur einführte, als ein dramatischer Barnum, ein Heros des Puffs. Von der Voraussetzung ausgehend, daß das Publicum im Ganzen urtheilslos, im Autoritätsschwindel befangen und vor Allem von heiligem und gelehrtem Respecte für „das Alte" beseelt sei, verwandelte er sich plötzlich in einen Autor des siebzehnten Jahrhunderts, in einen deutschen „Shakespeare", dessen vergrabene Manuscripte jetzt durch einen Zufall an das Tageslicht gekommen. Ein verborgener deutscher Shakespeare — welches Glück für die Nation, welche Ueberraschung für die Literaturhistoriker, welche geheimnißvolle Beleuchtung, in die diese Stücke traten! So erschien die „Tiphonia" von Zwengsahn-Shakespeare, gedichtet im Jahre des

Heils 1648, eine dramatische Mumie, welche der Leichtgläubigkeit imponirte, bis auf einmal aus der Perrücke des ehrwürdigen Zwengsahn das heiter lächelnde Antlitz des bekannten Improvisators Langenschwarz hervorsah, der diesmal nicht blos eine Tragödie, sondern auch einen altersgrauen Dichter improvisirt hatte. In der That trug das Stück das Gepräge seines Autors, eines Talentes ohne Selbstständigkeit und Adel. Das Stück erinnerte fortwährend an Shakespeare, aber ohne alle Ansprüche auf Rivalität. Es war nicht ohne dramatischen Wurf, nicht ohne Einheit und Spannung, Mark und Witz, nicht ohne überraschende Züge der Charakteristik und Schönheiten der Diction; aber die Bewegung des Ganzen war nicht organisch; sie war marionettenhaft, und wie konnte dies anders sein in einer Tragödie des Puffs, in welcher die ganze Kunst des Dichters darauf hinausging, sich auf der Höhe des „Humbug" zu behaupten? Eine „Zähmung der Widerspenstigen" als Tragödie, ein wahnsinniger König, ein wortwitzhaspelnder Narr — waren das nicht genug Ingredienzien zu einem Shakespeare-Drama? Das Alles fehlt der zweiten Tragödie des moderduftigen Shakespeare, „Dschengiskhan", in welcher die Melpomene mit einer Mongolenmütze und etwas schief geschlitzten Augen erscheint und uns durch die erhabene Langweiligkeit einer dramatischen Wüste Gobi mit bedeutsamen Gesten hindurchführt. Der Stoff ist für uns ungenießbar, wie Pferdefleisch und Pferdemilch jener Steppenbewohner; dennoch ist hin und wieder ein Hauch von Größe in der Schilderung des Despoten und an vielen Stellen eine wahrhaft dichterische Schönheit der leider zu viel gereimten Diction nicht zu verkennen, — was um so mehr bedauern läßt, daß dies Talent ohne alle Dignität des Dichterberufes so haltlos auftritt.

Ernster mit seinem Dichterberufe ist es dem Chevalier Wollheim da Fonseca, einem vielseitig gebildeten Sprachgelehrten, der abwechselnd als „letzter Maure", als letzter Romantiker oder als erster Romantiker der Zukunft gegen eine Poesie in die Schranken tritt, welche aus der mittelalterlichen Verklärung in das moderne Leben hinausstrebt; worin jener chevalereske Schüler Raupach's eine Entweihung ihres ewigen idealen Gehaltes sieht. Insofern Wollheim gegen die absolute Unpoesie der Bühnenfabrication eifert, welche schlechten Gelüsten der Menge schmeichelt, insofern er künstlerische Interessen zu wahren sucht, kann man

nur mit ihm einverstanden sein. Doch wenn er das Ideale überhaupt nur in der träumerischen Beleuchtung der Ferne gelten läßt und den ganzen Geist der Gegenwart für profan und unwerth poetischer Verherrlichung erklärt, statt das Ideal, wie es alle großen Dichter gethan haben, lebendig im Geiste der eigenen Zeit zu gestalten, so ist dies nur eine Sanction jener großen Verirrung, welche dem deutschen Volke so viele Dichter entfremdet hat, und an der mehr oder weniger alle Dramatiker, die wir in diesem Abschnitte zusammenfaßten, mit betheiligt sind. Auch Wollheim's eigene Schöpfungen, die bald an Raupach, bald an Auffenberg erinnern, tragen den Stempel dieser absichtlichen Zeitentfremdung, und statt eine neue Romantik zu schaffen, stehen sie ganz im Dienste der alten. „Sebastian" und „der letzte Maure" sind grelle, fatalistische Stücke, in denen das geistige und mythologische Costüm aller Zeiten vermischt ist und der Zufall bald als die griechische Nemesis, bald als der altbiblische Rachegott erscheint. Besser ist „Rafael Sanzio", ein Künstlerdrama mit idealistischem Schwunge und einem verklärenden Schlußtableau, das eine für ein Malerschauspiel nicht ungeeignete Wirkung hervorbringt. Die Composition, die Reinheit und Melodie der Jamben, auch einzelne charakteristische Schlaglichter verdienen alles Lob. Doch was hilft Verskunst, Humor, Begabung, theatralisches Geschick, wenn dies Alles in die romantische Pfanne gehauen wird? Was hilft die Kraft des Sisyphus, wenn der Fels immer wieder den Berg herunterrollt? Das aber ist das Loos der declamatorischen Jambentragöden, die mit wenigen Ausnahmen nicht den Geist ihrer Zeit erfaßt haben, mit welchem das wahre Genie auf's Innigste verwachsen ist. Die Muse des Jahrhunderts ruft ihnen zu:

„Du gleichst dem Geist, den Du begreifst, nicht mir;"

und mit Wehmuth drückt sie manchen schönen Schöpfungen das Siegel der Vergänglichkeit und des rasch hinraffenden Todes auf.

Vierter Abschnitt.

Das regenerirte Bühnendrama.

Carl Gutzkow. — Heinrich Laube. — Gustav Freytag. — Robert Prutz. — Julius Mosen. — Samuel Mosenthal. — Alfred Meißner.

Die declamatorische Jambentragödie hat zwar längere Zeit die deutsche Bühne beherrscht, aber in keiner durchgreifenden und dauernden Weise. Raupach's unermüdliche Productivität machte durch jedes neue Stück die früheren vergessen und ersetzte so durch die Masse, was jedem Einzelnen an Lebensdauer fehlte, und nur Halm's den schwächlichen Gelüsten der Menge schmeichelnde Muse brachte es zu einem nachhaltigen Erfolge. Die Dramatik der Grabbe'schen Richtung verzichtete von vorn herein auf die Bühne, und nur einige der jüngeren Vertreter, wie Hebbel und Ludwig, machten dem bühnlichen Elemente Zugeständnisse und errangen sporadische Erfolge. Zu diesen Erfolgen hatten aber andere Autoren den Weg gebahnt, welche sich sowohl von der Grabbe'schen Formlosigkeit emancipirten, als auch die in ihrem tiefsten Grunde dilettantische Form der declamatorischen Trauerspieldichter vermieden. Was sie aber von den Vertretern beider Richtungen noch wesentlicher unterscheidet: das ist ihre Begeisterung für die Ideeen der Zeit, für die Gedanken, welche die Gegenwart bewegen, und die sie zum geistigen Kerne und Mittelpunkte ihrer Dramen zu machen suchten. Gegen diese Dichter besonders hat sich der unbegründete Vorwurf der Tendenz gerichtet, ein Vorwurf, der nur die verfehlte Production treffen kann, nicht aber den künstlerischen Organismus, welcher von der Idee in lebensfähiger Weise durchdrungen ist. Im Gegentheile läßt sich ein nationales Drama nur auf dieser Grundlage aufbauen, und auf keiner anderen haben Sophokles, Calderon und Shakespeare ihre ewigen Bauten errichtet! Unsere Zeit ist durch und durch reformatorisch, geistig bedeutend, in ihren Tiefen angeregt! Diese Epoche ist keine langweilige und müßige Station des Weltgeistes; dieser ist in einer erfolgreichen Arbeit begriffen, und die Dichter, die ihm in sein innerstes Laboratorium folgen, sind allein berechtigt, die Mitwelt zu begeistern und der Nachwelt Zeugniß abzulegen von dem, was die tiefere Bedeutung unseres Jahrhunderts ist.

Es waren die jungdeutschen Autoren, vor Allen Carl Gutzkow, welche dies moderne Element, das sie bereits in unermüdlicher journalistischer Thätigkeit verbreitet, auch in größeren Kunstwerken zu befestigen suchten. Das Drama, nicht blos die höchste künstlerische, sondern auch die volksthümlichste Form der Poesie, mußte den Talenten, deren Kraft ihm gewachsen war, das willkommenste Terrain für die wirksame Entfaltung ihrer geistigen Kerntruppen bieten, die unter den Fahnen der modernen Ideeen kämpften. Dazu galt es aber, das Drama aus seiner unfruchtbaren Existenz im Buchhandel wieder auf die Bühne zu rufen und in lebendiger Weise mit der Nation zu vermitteln. Was aber waren die Ursachen seiner Entfremdung, der Indifferenz, in welche das Volk in seinen Beziehungen zur Bühne gerathen war? Auf der einen Seite die bizarre Gewaltthätigkeit oder monotone Verwaschenheit der Form; auf der anderen die Interesselosigkeit des Inhaltes. Die todten Majestäten des Mittelalters, alle diese in Stein gehauenen Prachtgestalten entfernter Jahrhunderte — was konnten sie der Gegenwart bieten? Das regenerirte Bühnendrama betrat also die Bahn, auf welcher allein eine moderne Classicität erreichbar ist, und wählte eine neue Behandlungsweise, welche zwischen den früheren Richtungen, die wir betrachteten, die rechte Mitte einhielt. Sie ließ dem Charakteristischen ein größeres Recht zukommen, als die declamatorische Tragödie, ohne die Eigenheit der Charaktere in Sonderbarkeit ausarten zu lassen; sie unterdrückte nicht so den dichterischen Schwung zu Gunsten epigrammatischer Kraft, wie das originelle Kraftdrama, hielt sich aber auch fern von den weitschweifigen Auslassungen der Empfindung und uneingeschränkten Lyrik, durch welche die declamatorischen Dramatiker den dramatischen Nerv abgestumpft und sich um eine durchgreifende Wirksamkeit von der Bühne herab gebracht haben. Jene erste Richtung war durchgreifend realistisch, die Motivirung schroff materiell bis zum Cynismus; die zweite ebenso einseitig idealistisch, die Motivirung schemenhaft flüchtig bis zur gänzlichen Verblaßtheit. — Das wahrhaft moderne Drama mußte jenem Realismus den cynischen Trotz, diesem Idealismus seine romantische Haltlosigkeit nehmen, und, indem es das echt menschliche, aber doch von Ideeen getragene Leben des Jahrhunderts in lebensvollen Gestalten zur Anschauung brachte oder Gestalten der Vergangenheit in die bedeutsamen Reflexe die-

ser Zeit stellte, dem idealistisch-realistischen Wesen des echten Kunstwerkes gerecht werden. Hierzu kam, daß die Ueberzeugung von der Unzulänglichkeit aller dilettantischen Schöpfungen, von dem innigen Zusammenhange des Drama's und der Bühne, die modernen Autoren antrieb, sich die Technik der Letzteren in einem erhöhten Grade anzueignen und dadurch Wirkungen zu erzielen, die sich berechnen ließen, wie die Wirkungen des Geschützes, während die geschleuderten Gedankengeschosse dadurch ebenfalls an Tragweite und intensiver Kraft gewannen. Was den Inhalt betrifft, so könnte man Friedrich Hebbel, der mit stark betonten reformatorischen Tendenzen auftrat, ebenfalls diesen Dramatikern beizählen, wenn nicht seine Form oft zu bizarr und seine Dichtweise allzu sehr mit romantischen Tendenzen versetzt wäre. Der Bahnbrecher und Pfadfinder dieser Richtung ist der begabteste der jungdeutschen Autoren, Carl Gutzkow*), der sich seit dem Jahre 1839 mit einer anhaltenden, selbst durch Niederlagen ungebeugten Ausdauer dem Drama und der Bühne widmete. Wir haben bereits früher die Bedeutung seines Talentes skizzirt, eine Bedeutung, welche für das Theater nach verschiedenen Seiten hin fruchtbringend werden mußte. Gerade die unbegrenzte Rührsamkeit dieses Autors, seine Sympathie mit allen Regungen des Jahrhunderts, sein feiner poetischer Instinct, mit welchem er neuen Formen die Bahn bricht, dies Virtuosenthum des Anlaufes, waren für die Bühne, welche sich bisher durch eine spanische Wand vor dem Luftzuge der weltbewegenden Ideeen geschützt hatte, außerordentlich ergiebig und förderlich. Ohne den Launen des Publicums zu schmeicheln, suchte er jede Richtung der Zeit in ein künstlerisches Bild zu fassen. Er ist die Avantgarde aller Richtungen, und trifft es sich einmal, daß ein Anderer ihm den Vorzug abgewinnt, so kämpft er in zweiter Reihe mit doppelt künstlerischer Bravour. Gutzkow's Dramen sind alle bühnengerecht, mit jenem eingehenden Studium des Effectes entworfen, welches bis auf ihn alle unsere Dramatiker höheren Ranges verschmähten. Diese Zugeständnisse an die wirkliche Bühne, dies Verschmähen der imaginairen, welche, wie Jordan's elysische Wolkenbühne im „Demiurgos", in den Lüften schwebte, hatten ihr gutes Recht und wurden mit dem besten Erfolge gekrönt. Zu groben Coulisseneffecten

*) Dramatische Werke (4 Bde. 1842—1855).

seine Zuflucht zu nehmen, hat indeß Gutzkow's fein organisirte Begabung stets verschmäht. Wenn seinem dramatischen Style das Pathos fehlt, so wird er dagegen durch die Pointe charakterisirt. Das monotone Pathos der Schicksalstragöden, Raupach's und Auffenberg's, hatte die Lampenwelt bis zur Ermüdung mit dem flockigen Jambenfalle eingeschneit: nur die bewegliche Pointe konnte sie wieder aufräumen und reformatorisch wirken. Die Pointe wurde aber nie zur Grille, zur Marotte. Dadurch unterschied sich Gutzkow von Hebbel und den Genialitätsdramatikern. Durch die Pointe wurde der dramatische Styl glänzend und geistreich, die Charakteristik scharf, vielseitig, mit einer Fülle kleiner, bedeutsamer Züge ausgestattet, ein Spiegelbild der vergeistigten Natur, die dramatische Kunstform feingegliedert, mit wirksamen Einschnitten versehen, die Dialektik des Inhaltes selbst flüssig und beweglich. Gutzkow hatte die Aufgabe des modernen Dramas mit vollkommener Klarheit erkannt, nur Lebensfragen der Zeit zu behandeln, welche in Kopf und Herz der Mitlebenden ein freudiges Echo finden. Er sah ein, daß auch das historische Drama irgend eine Seite bieten mußte, welche der Begeisterung unseres Jahrhunderts entgegenkommt und ein unvermitteltes Interesse zu erwecken vermag. Das rein Menschliche, das von anderer Seite her als der ewige Inhalt der Kunst betont wird, bleibt eine leere Abstraction und erhält seine concrete Gestalt erst, indem es in den Geist und die ganze Lebenswelt einer bestimmten Epoche untertaucht. Ist es nicht ein erstaunlicher Mißgriff, einen rein menschlichen Conflict, der an und für sich in allen Zeiten spielen kann, in eine unseren Interessen entfremdete Zeit und Welt zu verlegen, vielleicht blos, weil dies fremde Colorit ihm mehr Gemessenheit und Würde giebt und die Schwächen des Dichters besser verbirgt, statt ihn in Verhältnissen abzuspiegeln, in denen unmittelbar unser ganzes Wirken, Wollen, Denken, Fühlen, unsere ganze moderne Cultur mit zur Anschauung kommt und die Hebel des Gedankens und der Handlung hergiebt? Damit ist indeß nicht gesagt, daß der Dichter auch den schwächlichen und krankhaften Eigenthümlichkeiten der Zeit huldigen soll. Getauft mit ihrem Geiste, steht der Genius doch über ihr, führt, beseligt, begeistert sie durch seine höhere Weihe; aber er kann sie nur bewegen an ihren eigenen Handhaben, nur wenn er ihren geistigen Schwerpunkt mit Energie erfaßt. Gutzkow's Helden haben indeß oft

jenen schwächlichen Zug, welcher die jungdeutsche Epoche des Weltschmerzes und der Zerrissenheit charakterisirt. Es ist wahr, unsere Zeit leidet überhaupt an einer grüblerischen Reflexion, an einer die Einheit des Charakters zersetzenden Vielseitigkeit der Bildung, welche für jede bestimmte Frage eine Fülle von Gesichtspunkten darbietet; aber es fehlt ihr doch weder an gesunder Arbeit, noch an energischer That, noch an großer Begeisterung, und es sind nur bestimmte fashionable Kreise, in denen sich das deutsche Hamletthum für permanent erklärt. Leider hat Gutzkow seine tragischen Helden zu oft aus diesen Kreisen gewählt und das Interesse für sie abgeschwächt, indem er ihre innerliche Gebrochenheit, ihre schwankende Skepsis zu den eigentlichen Hebeln der dramatischen Action macht, die dadurch selbst in eine hin und her fahrende Bewegung geräth. Ein tragischer Held muß von einem Gedanken beseelt und getragen sein und untergehen im Kampfe dieses Gedankens mit der bestehenden Weltordnung. Der Conflict ist nur kräftig, wenn die kämpfenden Gegensätze rein, voll und kräftig austönen. Unklare, mit sich selbst zerfallene Helden machen mehr einen traurigen, als tragischen Eindruck; und wo die Gegensätze matt zerbröckeln, statt kraftvoll an einander zu zerschellen, da fehlt der Tragödie die höhere Bedeutung und der Nerv der Spannung, und sie gewinnt eine melodramatische Färbung, indem das innerliche Erzittern des Gemüthes mit seinen Schwingungen auf tragische Geltung Anspruch macht.

Wir begegnen unter Gutzkow's Dramen gleich einer Gruppe, in welcher der ganze Conflict nur auf der inneren Unklarheit, auf dem Schwanken des Helden zwischen einer alten und neuen Liebe, beruht. Das ist eine für die Novellistik geeignete Seelenmalerei, die aber für das Drama zu innerlich und gestaltlos bleibt. Man braucht mit Hegel von der subjectiven Verliebtheit nicht gerade geringschätzig zu denken, um diese Conflicte matt, trivial und nur für das sogenannte bürgerliche Rührstück ausreichend zu finden. Eine große Leidenschaft mag im Kampfe mit ungünstigen Verhältnissen tragisch austoben und an der Feindlichkeit des Geschickes scheitern; aber diese halben Leidenschaften, diese Ebbe und Fluth des unentschiedenen Gefühles, diese abgebrochenen und angeknüpften Neigungen in ihrem rathlosen Wechsel machen die Seele des Helden nur zu ihrem Tummelplatze, was ihm selbst alles dramatische Interesse raubt. „Werner

oder Herz und Welt" (1842), „Ein weißes Blatt" (1844) und „Ottfried" (1854) ist das Trifolium dieser Dramen, in denen der Kampf ganz in das Gemüth der Helden verlegt und die Lösung daher so willkürlich ist, wie Alles, was sich auf dem Gebiete blos persönlicher Neigungen und Stimmungen zuträgt. In „Werner" ist die Fassung des Conflictes am glücklichsten, weil hier die Ehe, eine objective Institution, durch ihn bedroht wird. So sind es hier nicht blos Monologe des Herzens; es ist der ganze Gegensatz von Herz und Welt, zu dem sich die Handlung ausbreitet. Der Held hat eine glückliche Jugendliebe treulos verlassen, um einer Schönheit zu folgen, die ihm Reichthum, Glanz und eine ehrenvolle Carrière eröffnete. Jene verschmähte Geliebte seines Herzens tritt durch einen Zufall in die Kreise seines neuen Lebens. Diese Situation hat zunächst etwas Peinliches; wir empfinden dies mit dem Helden, ohne ihm sonst eine besondere Sympathie zu schenken, welche durch seine Handlungsweise ausgeschlossen wird; aber der lebendige Vorwurf ist ihm zugleich eine schöne und süße Reminiscenz, und er geräth in Gefahr, seiner jetzigen Gattin untreu zu werden, wie er seiner früheren Geliebten untreu geworden ist. In dem Auskunftsmittel des Dichters, der einen tragischen Schluß dadurch abwendet, daß er Marie einem Anderen die Hand reichen läßt, liegt von Seiten dieses Mädchens eine bedenkliche Gutmüthigkeit; aber sie kommt dem Helden selbst wenig zu gute und stellt nur den gestörten Hausfrieden wieder her. Was sich sonst an Elementen unseres socialen Lebens und bureaukratischer Verhältnisse im Gange des Stückes abspiegelt: das ist theils mit großer Feinheit aus dem Leben aufgegriffen, theils erinnert es an die criminalistischen Episoden, welche Iffland liebte. Die Charakteristik ist indeß in „Werner" dramatischer, die Diction wärmer und ergreifender, das Interesse fesselnder, als in „Ottfried" und „Ein weißes Blatt", in denen beiden das Schwanken der Ehecandidaten zwischen dem kurzen Wahne und der langen Reue, eine in Scene gesetzte Brautschau den Mittelpunkt des Ganzen bildet. Gustav schwankt zwischen Eveline und Beate, Ottfried zwischen Agathe und Sidonie. Im „weißen Blatte" ist eine sichere, realistische Charakteristik, die Gestalten gruppiren sich in wirksamen Contrasten; Eveline vertritt die Poesie, Beate die Prosa des Lebens; aber diese ganze ansprechende Malerei genügt nicht für eine dramatische Spannung. Im „Ottfried" ist

der erste Act von einfach schöner Wirkung; einzelne Charaktere, wie der des Commercienrathes, haben eine anmuthende humoristische Färbung; aber der Held selbst hat sich mit Unrecht aus der Novelle auf die Bretter verirrt, welche die Welt bedeuten.

In dem ersten Drama Gutzkow's, das die Runde über die Bühnen machte, „Richard Savage oder der Sohn einer Mutter" (1842), ist das Motiv der Handlung ein eigenthümlich geartetes Gefühl des Helden, welches in das Gebiet der Monomanie hinübergreift. Nichts ist gewiß natürlicher, als die Liebe eines Sohnes zu seiner Mutter. Ein Sohn aber, der seine Mutter nicht kennt und nie gekannt hat und nur von einer tollen Sehnsucht nach einer Mutter ergriffen wird, besonders wenn dieser Sohn zugleich ein innerlich verwüsteter Dichterjüngling ist, dem die Muse das Kainszeichen auf die Stirne gebrannt hat, und dessen Liebe zu ihr nicht viel glücklicher ist, als seine Liebe zur Mutter — ein solcher Sohn macht einen barock-sentimentalen Eindruck, um so mehr, als diese seltsame Empfindungsblüthe auf dem wüsten Tavernenboden aufwächst. Die Mutter aber, Lady Makready, die ihren Sohn verleugnet, und in deren Herzen der Kampf zwischen Liebe und Ehre heftig entbrennt, ist eher die Heldin einer Tragödie, als der in einem unbegreiflichen Herzensdrange dahinwelkende Sohn. Doch die Composition des Dramas ist sehr effectvoll, die Charakteristik pointirt, besonders der Charakter des Journalisten Steele von typischem Gepräge und reich an schlagenden Schärfen des Geistes; das Ganze ist die erste Literaturkomödie im engeren Sinne des Wortes. Das junge Deutschland, das vorher mit vorwiegend literarischen Tendenzen aufgetreten war, brachte consequent auch die Literatur und den Journalismus auf die Bühne. Geniale Poeten und scharfe Kritiker sind die Helden des ersten jungdeutschen Bühnendramas. Mit dieser Spiegelung der Literatur in der Literatur, mit dieser selbstgenugsamen Rundung des literarischen Kreises, dessen Symbol die sich in den Schwanz beißende Schlange zu werden drohte, war indeß wenig gewonnen; denn die Bühne wenigstens soll ein Forum der That sein und sich nicht ebenfalls in einen jener Papierkörbe verwandeln, in welche die deutsche Nation ihre schöngeistige Makulatur wirft. Bedeutender, als „Richard Savage", ist Gutzkow's werthvollste Tragödie: „Uriel Acosta" (1847), obgleich auch in diesem Stücke der schwankende und in sich selbst unsichere Charakter des Helden,

die Unentschiedenheit und Skepsis des Denkers einen gewaltig ergreifenden Eindruck nicht aufkommen, sondern jene weiche Rührung vorwiegen läßt, die auch im „Richard Savage" den echten Tragödieenschwung abstumpft. Dennoch erhebt sich dies Trauerspiel durch eine wahrhaft tragische Haltung, durch eine kernhafte, gedankenreiche, an Lessing's „Nathan" vielfach anklingende Diction, die sich, trotz der Sprödigkeit und Schwerfälligkeit im Einzelnen, doch zu lyrischem Schwunge und elegischer Würde steigert, durch Situationen von echt dramatischem Effecte, durch eine Charakteristik, welche im großen Style gehalten ist, alles Kleinliche vermeidet, aber doch Gestalten schaffend auftritt, durch die Einheit eines bedeutsamen Conflictes über die meisten gleichzeitigen Trauerspiele und kann als mustergiltig für diese ganze Richtung, als der würdigste dramatische Grundpfeiler einer modernen Classicität angesehen werden. Es war die Zeit der freigemeindlichen und lichtfreundlichen Bestrebungen, in welcher diese Tragödie erschien, und deren Spiegelbild der Dichter mit vielem Tacte und praktischer Rücksichtnahme auf das Erlaubte und Nichtanstößige in eine frühere Zeit und in die Kreise des Judenthums verlegte. Der Inhalt des „Uriel Acosta" ist der Kampf des freien Denkens mit der festen, positiven Satzung der Gemeinde auf der einen, mit der Pietät des Herzens und der Familienliebe auf der anderen Seite. Wenn sich indeß schon dadurch der Conflict theilte und schwächte, so ist dies Letztere noch mehr dadurch der Fall, daß Uriel Acosta selbst kein Denker ist von jener weltbewegenden Ueberzeugungstreue, die unerschütterlich von der Wahrheit ihrer Resultate durchdrungen ist. Er ist ein jungdeutscher Denker; er nennt es selbst „einen Wahn", das Wahre aufzufinden, was Jeder anerkennen müßte. Dies elegische, skeptische Denken, dies wehmüthige Herumleuchten mit der geistigen Laterne, diese Gleichgiltigkeit gegen den Inhalt des Gedankens, die auch Silva, ein alt gewordener Acosta, am Schlusse des Stückes ausspricht:

„Nicht, was wir glauben, siegt, de Santos — nein,
Wie wir es glauben, das nur überwindet,"

eine Ansicht, nach welcher ein ehrlicher Fetischanbeter eine sehr hohe Stelle unter den Gläubigen der Erde einnehmen würde — alle diese Elemente zerrütten schon den Kämpfer selbst und schwächen dadurch die Bedeutung

des Kampfes. Uriel krankt an innerer Unbefriedigung; ihm ist das Denken eine Qual, wie den Poeten des Weltschmerzes das Dichten; es ist jene verkehrte Anschauung, welche jede geistige Arbeit an die Galeeren schmiedet. Er räth dem Spinoza: „O denke nicht, mein Kind, sei wie die Blume" u. s. w. Hätte der Lehrer des Spinoza so gesprochen, so war es ein Glück für die Welt, daß sein Schüler nicht diesem Rathe folgte, sondern mit einer ehernen Ueberzeugung und Consequenz dachte, welche die dauernde Grundlage aller späteren Denksysteme bildete. Der Denker selbst muß überzeugt sein, fest, wie Columbus von der Existenz der neuen Welt, fest, wie Newton von dem Weltgesetze, das ihm der fallende Apfel entdecken half, fest, wie Galilei von seinem: E pur si muove! Auch Acosta hat Momente wie Galilei; es sind die geistig wirksamsten und ergreifendsten der Tragödie; aber sie verhallen bald wieder in dem Tongewirre einer tumultuarischen Skepsis. Hierzu kommt, daß der Denker selbst in der Tragödie nirgends zu seinem vollen Rechte kommt. Wir meinen damit nicht, daß Gutzkow ihm ein philosophisches Katheder hätte aufbauen und ihn lange Collegien lesen lassen sollen; aber in jenen Scenen, in denen er mit feuriger Begeisterung oder in der Ekstase der energischen Ermannung von der erduldeten Schmach den Kern seiner Weisheit verkündet, hören wir wohl schwunghafte Worte, doch keine Gedanken von tieferer Bedeutung. Die Appellation an „den Glauben der Sterne", welche astronomische Perspectiven zu Hilfe nimmt, um das Hauptargument, die Verschiedenheit der Glaubensansichten, zu stützen, kann ebenso wenig für den Denker Acosta interessiren, als die Proclamation der Vernunft „als das Symbol des Glaubens", eine etwas untergeordnete Stellung, welche der Vernunft eingeräumt wird. Indem wir so an diese Tragödie den höchsten kritischen Maßstab anlegen, geben wir ihr das Recht, das ihr gebührt, als einer der hervorragendsten Dichtungen der Neuzeit, die ihre glänzenden Erfolge nur ihrem poetischen Werthe verdankt. Nicht blos die Composition des Ganzen ist harmonisch, künstlerisch, maßvoll; auch jede einzelne Situation erfreut sich der sorgfältigsten Pflege, der saubersten Ausführung und bietet Schönheiten nicht gewöhnlicher Art. Die scenische Gruppirung ist, besonders im zweiten und vierten Acte, vortrefflich; die Charaktere sind, trotz der bisweilen harten Diction, in weichen Linien gezeichnet, ohne alle bizarren Auswüchse, klar

und fest. Manasse's heiterer Weltsinn, Silva's weicher, orientalischer Geisteshauch, „der durch die Terebinthen Mamre's flüstert", seine platonische Toleranz, Ben Akiba's mumienhaft conservative Gesinnung, die mit Herbart ausruft: „Es ist Alles schon einmal da gewesen!", das alttestamentliche Pathos des Santos — das sind interessante Schattirungen der geistigen Weltanschauung, die noch bedeutsamer hervortreten würden, wenn der Held selbst mit größerer Energie das Tribunenthum „der geistigen Freiheit" verträte. Einzelne Scenen des Stückes, wie die Scene zwischen Acosta und seiner blinden Mutter, zeugen für eine seltene dramatische Meisterschaft, so daß das tragische Theater aller Zeiten ihnen wenig Aehnliches an die Seite zu setzen hat.

Die geistige Grundlage des Acosta ist durchaus modern; ja, man kann sagen, das Stück behandelt den tiefsten Conflict des modernen Geistes. Sein historischer Hintergrund ist, wenn auch nicht zufällig gewählt, doch zufällig für die Bedeutung des Werkes. Anders verhält es sich mit den eigentlichen historischen Tragödieen Gutzkow's: „Patkul" (1842), „Pugatscheff" (1846), „Wullenweber" (1848) und „Philipp und Perez" (1853). Hier nimmt das Geschichtliche ein größeres und selbstständiges Interesse in Anspruch, obschon es immer unter die Beleuchtung dieses Jahrhunderts gerückt ist, und nur solche Stoffe gewählt sind, in denen ein moderner Gedanke sich spiegelt. In „Patkul" erliegt ein Held des Rechtes und der politischen Freiheit dem Gewebe der Diplomatie — ein Stoff, der eine größere Wirkung ausüben würde, wenn nicht die Vergangenheit dieses Helden, die Epoche seiner Thaten und seines Wirkens, nur in Erzählungen und Schilderungen lebte, und, was uns auf der Bühne vorgeführt wird, ein trostloses Märtyrerthum, ein hochnothpeinlicher Halsgerichtsproceß mit Galgen und Rad, eine Barbarei ohne jede Versöhnung wäre! Ueberdies ist die Behandlungsweise oft anekdotenhaft und lustspielartig und entspricht nicht dem grellen und finsteren Stoffe. Der „Pugatscheff" Gutzkow's unterscheidet sich von dem Helden des Auffenberg'schen „Nordlichtes von Kasan" dadurch, daß er mit Bewußtsein als ein Freiheitskämpfer auftritt und daher die Larve des Betrügers nur für diese höheren Zwecke benutzt. So gewinnt der Betrug, der sonst als ein zu gemeines Vergehen erscheinen würde, um die Schuld eines tragischen Helden zu bil-

den, eine mildere Färbung; er wird sanctionirt durch das Interesse der Freiheit und des Volkswohles, während er, im Interesse einer egoistischen Usurpation unternommen, dem Helden jede Theilnahme entfremden würde. Durch die Scene, in welcher die Kosakenhäuptlinge darum würfeln, wer von ihnen die Rolle des ermordeten Czaren spielen solle, suchte Gutzkow ebenfalls den Betrug des Helden in ein milderes Licht zu stellen, indem er die Schuld theils dem Zufalle, theils den verschworenen Repräsentanten der Volksfreiheit aufbürdete. „Pugatscheff“ ist eine interessante Composition; das Dämonische des Betruges, welches in dem Helden selbst keinen Frieden, kein Glück aufkommen läßt, tritt wirksam hervor. Die Frauencharaktere, die leidenschaftliche Ustinja, die sanfte Sophia, sind als Hebel der dramatischen Action und ergreifender Conflicte mit großer Gewandtheit benutzt. Der melancholische Kaisermörder Orloff, der gegen dies revolutionaire Gespenst des Kaisers in's Feld rücken soll, ist ein künstlerisches Gegenbild des Prätendenten, und die Kaiserin selbst gewinnt durch den Zweifel, dem sie preisgegeben ist, ein dramatisches Interesse. Indeß herrscht auch im „Pugatscheff“ Gutzkow's das weiche und skeptische Element vor, und so überlegen er dem Dichter des „Nordlichtes von Kasan“ durch den modernen Grundgedanken seiner Tragödie, durch die größere psychologische Bedeutung seines Helden, durch tiefere Contraste und ergreifendere Steigerung des Ganzen ist, so gebietet Aufsenberg über einen feurigeren Schwung der Diction, welcher dem Usurpator mehr inneren Halt, wilderen Rebellentrotz, eine imposantere Größe verleiht. In der historischen Tragödie vermissen wir überhaupt ungern ein mächtiges Pathos, welches der gehobenen Stimmung in nationalen Bewegungen und Kämpfen gerecht wird. Daß Gutzkow diesen hinreißenden Ausdruck großer Gesinnung und Begeisterung nicht trifft, beweist auch diejenige seiner Tragödieen, deren Composition im großen historischen Style entworfen ist und die psychologische Innerlichkeit verschwinden läßt gegen die gewaltigen Dimensionen eines über Nationen hinübergreifenden Conflictes — der „Wullenweber“. In dieser Tragödie, die sonst fest auf objectiv-historischem Boden steht, hält Gutzkow der deutschen Nation den Spiegel ihrer früheren Größe, den deutschen Städten ein Bild ihrer Fürsten beherrschenden Macht vor; aber diese glorreichen Erinnerungen aus den Zeiten der Hansa mußten in der Epoche des

schleswig-holstein'schen Krieges einen demüthigenden Eindruck machen. Die Bürger einer deutschen Stadt schrieben den Königen von Dänemark Gesetze vor — und jetzt mußte sie ganz Deutschland von Dänemark empfangen. Die große historische Tragödie wird sich von epischen Elementen nicht ganz freihalten können; Stellen, in denen die Chronik oder das Tableau vorherrscht, sind unvermeidlich in ihr; dennoch muß sich die Haupthandlung, wenn sie auch mit großen Massen operirt, um eine bestimmte Achse drehen, ein concentrisches Interesse darbieten. Die Einheiten der Zeit und des Ortes finden in ihr keinen Platz; aber die durchgängige Einheit der Handlung muß ihren Mangel nicht empfinden lassen. In „Wullenweber" ist eine vielbewegte Welt, die Welt der deutschen Hansa, aber ihre Interessen zersplittern sich nach zu vielen Seiten hin. Solche Zersplitterung ermüdet die Theilnahme und hebt die Spannung auf. Die inneren Kämpfe der städtischen Parteien, das dictatorische Einschreiten der Hansa in den Königsstädten des Nordens, die Gefangennehmung des Helden durch einen Fürsten, der bisher gar nicht mit in die Handlung eingegriffen, der mit Ereignissen und Erzählungen überhäufte fünfte Act geben der Composition doch eine allzu große Lockerheit, die an Shakespeare's Historien erinnert. Auch ist die Gestalt des Helden nicht mächtig und bedeutend genug, um die Mosaik von Episoden zusammenzuhalten. Was ihr fehlt, ist Größe der Gesinnung und hinreißender Schiller'scher Gedankenschwung, den nur die glücklichste Gestalt des Stückes, Anna Rosenkranz, im zweiten Aufzuge erreicht. Auch der Lübecker Feldhauptmann, Marcus Meier, hat neben Wullenweber's kalter, staatsmännischer Bedeutung mehr frische, fesselnde Charakterzüge, obgleich Gutzkow das Zerrissene und Schwankende, womit er diesmal den Haupthelden verschont, in das empfängliche Herz des Lübecker Hufschmiedes verlegt, das zwischen Meta und Siegbritt hin und her vibrirt. Wenn das Großartige der Composition nur durch eine zu weit gehende Zerfahrenheit beeinträchtigt wird, so verdient dagegen eine Fülle von Einzelnheiten durch Schönheit und charakteristische Angemessenheit die bereitwilligste Anerkennung, wie überhaupt die ganze Tragödie das Streben zeigte, allzu enge Fesseln der neu eroberten Bühnentechnik zu Gunsten eines freieren poetischen Aufschwunges und größerer historischer Gesichtspunkte zu zerbrechen, ein Streben, das nur an der Sprödigkeit des viel-

zersplitterten Stoffes scheiterte. „Philipp und Perez“ war wieder ein Drama von mehr Zusammenhalt, eine Tragödie des Servilismus, geistvoll, aber auch gesucht in der Composition, schwer verständlich und seltsam geschnörkelt in der Motivirung, in ihrer Wirkung beeinträchtigt durch einen mühsamen, auffallend gezwungenen und unmelodischen Styl, der die dramatische Kraft durch den sprödesten Widerstand gegen den metrischen Fluß und seltsame syntactische Fügungen zu wahren suchte.

Ueber eine nicht unbedeutende Zahl Gutzkow'scher Stücke können wir rasch hinweggehen, es sind die Schnitzel einer rastlosen Productivität, der es weder an Mißgriffen, noch an leichteren Fabrikarbeiten fehlen konnte. Doch verfolgte Gutzkow stets bestimmte Intentionen, und nur ihre fehlschlagende oder mangelhafte Durchführung räumte diesen Stücken eine niedrigere Stellung ein. „Der dreizehnte November“ (1847) war ein dramatisches Capriccio nach Motiven der Schicksalstragödie, versetzt mit englischem Spleen, ein Stück, zu welchem eine Novelle Sternberg's dem Dichter die Anregung gab. „Die Schule der Reichen“ (1842) behandelte einen angemessenen Grundgedanken und eine von Hause aus nicht üble Erfindung in einer extremen Weise, in welcher Charaktere und Situationen auf die Spitze gestellt sind und die Intentionen des Dichters sich allzu schreiend hervordrängten. „Der Königslieutenant“ (1852), als literarisches Gelegenheitsstück rasch und keck entworfen, reich an einzelnen geistvollen Zügen, bietet in dem gnomenhaften jungen Goethe, dessen Genie übrigens in dem Stücke noch sehr in der Knospe ruht, und dem radebrechenden Lieutenant Thorane, dessen deutsch-französische Gemüthlichkeit einen etwas kauderwälschen Eindruck macht, wohl für die Darsteller dankbare Partieen, auch einzelne effectvoll verwerthete Anekdoten, ist aber im Ganzen doch nur eine Mosaik von Charakterepisoden. Das schwäbelnde Volkstrauerspiel „Liesli“ (1852), die Tragödie des Auswanderungsfiebers, leidet, ähnlich wie die „Schule der Reichen“ und „Patkul“, an einer Unklarheit der Behandlungsweise, welche tragische Motive in der Art und Weise des komischen Genrebildes darstellt und besonders durch den grausamen und willkürlichen Schluß einen befremdenden Eindruck macht. Ueberhaupt bewegt sich die ganze Tragödie auf dem Boden des Gefühles, und das

wenig entwickelungsfähige Heimathsgefühl Liesli's, die ihrem Manne nicht in die Ferne folgen will, ist eine dramatisch incommensurable Größe. Der tragische Stoff ließ sich vollständig in einem Acte erschöpfen.

Nach so vielen dramatischen Nieten begegnen wir wieder zwei glänzenden Treffern, und zwar auf einem Gebiete, welches Gutzkow in mustergiltiger Weise der deutschen Bühne erobert, auf dem Gebiete des historischen Lustspieles. Dies Gebiet, ursprünglich von den Franzosen angebaut, aber im Interesse der feinen Intrigue und einer die Weltgeschichte verlachenden Persiflage, konnte, von der deutschen geistigen Cultur bearbeitet, doppelt fruchtbar werden, indem der tiefere und reichere Humor des deutschen Geistes ihm neue glänzende Seiten abgewann. Der Schwerpunkt des deutschen geschichtlichen Lustspieles fiel auf die humoristische Charakterdarstellung, und wenn man auch von der französischen Intriguenkomödie eines Scribe die pikante Spannung und die Kunst, den dramatischen Knoten geschickt zu knüpfen und zu lösen, mitherübernahm, so wurde der Technik doch niemals der erste Rang eingeräumt. Ohne Frage stehen die Gutzkow'schen Lustspiele: „Zopf und Schwert" (1844) und „das Urbild des Tartüffe" (1847) hoch über dem Scribe'schen „Glas Wasser", wenn auch die läppische Ausländerei und Nachbeterei diese Komödie als ein unübertreffliches Meisterwerk gepriesen. In Gutzkow's Lustspielen ist ein viel tieferer historischer Sinn, eine nicht blos persiflirende, sondern gemüth- und geistvolle Auffassung und Darstellung und eine vielleicht weniger künstliche, aber wahrhaft erheiternde Schlingung des dramatischen Knotens. Daß der Dichter dabei einige technische Kunstgriffe den Franzosen abgelernt hat, ist ihm um so weniger zum Vorwurfe zu machen, als das Interesse seiner Dichtungen keineswegs auf ihnen beruht. Scribe's Gestalten sind nur dramatische Schachfiguren, stehen nur im Dienste der Combination und sind gerade hinlänglich individualisirt, um einen Springer von einem Läufer unterscheiden zu können. Gutzkow's Gestalten, wie z. B. der König Friedrich Wilhelm I. in „Zopf und Schwert", sind volle, ganze Menschen; wir schenken ihnen daher auch eine volle, ganze Theilnahme. Wer hat jemals in einem Scribe'schen Lustspiele den Reiz jener erlösenden Komik empfunden, welche das ganze Gemüth erfaßt und erleichtert und über die Welt einen rosenfarbenen Schimmer ausbreitet? Scribe's

Kunst ist die Kunst äußerlicher Ueberraschungen, die Kunst eines Escamoteurs, der die Kugel bald in den Becher hinein, bald wieder herauszaubert, einen Kopf abschlägt und wieder aufsetzt; sie ruft Verwunderung hervor, niemals herzliche Heiterkeit. Wer lacht in einem Scribeschen Lustspiele? Man lächelt höchstens, und dennoch giebt es Dramaturgen, welche, einem Aristophanes und Shakespeare zum Trotze, dies Lächeln für die einzige anständige Wirkung, für die Feuerprobe eines feinen Lustspieles erklären. Dies Lächeln ist aber nur die selbstgefällige Eitelkeit des Zuschauers, die sich darin behagt, den Dichter durchschaut zu haben. Das ist keine echte Lustspielwirkung. Im Lustspiele soll man lachen bis zur Selbstvergessenheit, lachen, wie die Götter des Olympos lachten, mit herzhaftem, unauslöschlichem Gelächter! Der ganze Unterschied zwischen Lustspiel und Posse besteht darin, daß dies Lachen dort durch feinere, hier durch gröbere Mittel der Komik erzielt wird. Wer aber diese Wirkung nicht hervorbringt, der ist kein großer komischer Dichter, mag er auch noch so glückliche Intriguen zu schürzen wissen. Wer hätte in Gutzkow's „Zopf und Schwert" nicht gelacht, wenn der Baireuther Prinz den König im tiefsten Negligé überrascht und ihn für einen Kammerhusaren hält, oder wenn der Gardist Eckhof den Stubenarrest der Prinzessin durch sein Violinspiel erheitert und über die freventlich Tanzenden der Zorn des Königs hereinbricht? Wer hätte aber auch nicht eine wahrhafte Erhebung gefühlt, wenn sich der König im Tabakscollegium durch die Rede des Prinzen von Baireuth mächtig ergriffen zeigt? Da weht uns ein Hauch des historischen Geistes entgegen, von welchem die französischen Lustspieldichter keine Ahnung haben, der aber erst diesem komischen Sittengemälde mit seiner Fülle köstlicher Anekdoten die höhere Weihe giebt. Durch den Qualm der dicken Tabaksdämpfe bricht ein Lichtstrahl, welcher nicht blos das tiefe Gemüth des Königs, sondern auch seine Bedeutung für die Geschichte Preußens und die aufdämmernde große Zukunft dieses Landes erhellt. „Das Urbild des Tartüffe" ist ein Lustspiel „des Lustspieles", eine vortreffliche humoristische Spiegelung der Heuchelei. Man könnte das Stück ebenfalls eine Literaturkomödie nennen, aber es erhebt sich über dies Niveau durch seine typische Bedeutung. Molière ist der Lustspieldichter überhaupt, den Jeder beschützt, vom Arzte bis zum

Könige, bis er seine eigenen Interessen durch den schonungslosen Witz gefährdet sieht. Gleichzeitig wird die Macht des Lustspieles bei Entlarvung heuchlerischer Charaktere und die Geißelung verkehrter Sitten auf's Glänzendste sowohl durch den Eifer der Gegner, als auch durch den hohen Preis, den das Original für die Milderung der Copie bezahlt, charakterisirt. Die Composition dieses Lustspieles ist von rühmenswerther Trefflichkeit, und die Garderobenscene mit ihrem Versteckspiele ebenso wirksam, wie die kühn erfundene Doppelgängerei im letzten Acte. Hätte Gutzkow nur diese beiden Lustspiele geschrieben, so würde er doch einen hohen Rang unter den deutschen Dramatikern einnehmen. Sein neuestes Zeitlustspiel, „Lenz und Söhne oder die Komödie der Besserungen" (1855), geißelt die pietistisch gefärbte Wohlthätigkeitsmanie und ihre lächerlichen Uebertreibungen, in einzelnen Situationen mit großem Witze und echt komischer Wirkung. Wenn man ihm daher auch ein culturhistorisches Interesse nicht absprechen kann, so fehlt ihm doch die künstlerische Durcharbeitung und Oeconomie. Es enthält langweilige Episoden, in denen der Grundgedanke keineswegs ohne Rest aufgeht; es enthält Charaktere, die nicht blos an einer verbrecherischen Nüchternheit leiden, sondern auch wirklich nüchterne Verbrecher sind, ungehörig im Lustspiele und selbst im Schauspiele widerwärtig; es verletzt das sittliche Gefühl weniger durch unnöthigerweise anstößige Situationen, als dadurch, daß sowohl die Grenzlinien zwischen der berechtigten und lächerlichen Wohlthätigkeit nicht scharf genug gezogen sind, als auch der phantasmagorische Schluß mit seiner moralischen Verwaschenheit nicht einmal der Lustspiel-Nemesis gerecht wird. Die Contraste dieses Stückes sind nicht durch den Grundgedanken gegeben; es sind willkürliche Contraste der Charakteristik. Der Dichter hätte der eitlen, prahlerischen und stets vom rechten Wege abirrenden Vereinswohlthätigkeit einen einzelnen, verschwiegenen und stets das Rechte treffenden Wohlthäter gegenüberstellen und die etwas hinkende Intrigue lieber auf diesem Gegensatze, auf den komischen Kreuzungen der rechten und falschen Wohlthätigkeit aufbauen sollen. Die Verworrenheit der Composition, aus welcher sich der Dichter selbst nicht herausgefunden hat, schließt indeß jene zahlreichen glücklichen Pointen der Charakteristik und Diction nicht aus, durch welche Gutzkow als geistreichster und bewußtester Reprä-

sentant der Zeit überhaupt den hervorragenden Rang unter den Autoren der Gegenwart einnimmt.

Der Dichter des „jungen Europa", Heinrich Laube*), hat, wie wir schon früher gesehen, nicht die Art und Weise Gutzkow's, sich mit emsigem Fleiße an irgend einem Blatte vom Lebensbaume des Jahrhunderts einzuspinnen. Bei ihm verwandelt sich der Gedanke stets in Fleisch und Blut, wenn er auch als Dramatiker die Sporenstiefeln auszog, mit denen er als jungdeutscher Stürmer die Rabatten der Philister niedertrat. Er wählt frische Stoffe, Stoffe, die den Dichter tragen, die in der Nation haften und deshalb auch den Stücken günstige Aufnahme und längere Dauer verbürgen. Er hat „Friedrich den Großen" und „Friedrich von Schiller" zu Helden seiner Dramen gemacht. Laube ist ein ebenso frischer, wie gewandter Dramatiker, dem besonders sein gesunder Realismus zu Statten kommt. Er liebt die bunten Farben, die hellen aufgesetzten Lichter, die munteren kecken Gruppen. Er ist der Mann der resoluten Praxis und commandirt mit Imperatorenmiene die Technik des Theaters. Alles, was er erfaßt, hat Hand und Fuß, munteres Leben, frische Bewegung. Er rennt Nichts ein, er stößt Nichts um; er ist groß im Kleinen, ohne klein im Großen zu sein. Die dramatische Draperie ist stets in Ordnung; jede Quaste muß in seinen Dramen am rechten Platze hängen, die Stufen der Treppen sind gezählt, es herrscht eine holländische Sauberkeit in seiner Bühnenwelt. Die Bühne ist ihm das Erste; sie steht lebendig, fertig bis in's Einzelne vor ihm, wenn er dichtet, ja, ehe er dichtet. Erst das Nest und dann die Eier — ist sein Wahlspruch; und in der That ist die Architektonik seines dramatischen Nestbaues anerkennenswerth. Jedes Fädchen, jeden Strohhalm weiß er so zu verwerthen, daß seine dramatischen Gestalten weich und sicher gebettet sind. Und diese Gestalten selbst sind ebenfalls sauber gezeichnet, wie Bilder aus der niederländischen Schule. Der Schwung und Schmelz des jungdeutschen Tizian ist vergessen; höchstens findet sich hin und wieder ein markiger Strich Michel Angelo's. Eine liebenswürdige Wärme, die Wärme des Temperamentes, giebt seinen Dramen einen

*) Dramatische Werke. 4 Bde. (1845—1854.)

eigenthümlichen Zauber, auch wo sie sich über die Genremalerei zu ernsterer Bedeutung erheben. Der moderne Instinct bei der Wahl der Stoffe schützt indessen den Dichter nicht vor Fehlgriffen, wie „die Bernsteinhexe" (1847) beweist, ein dramatisirter Hexenproceß, über dem die dicke, trübe Atmosphäre eines veralteten Fanatismus brütet, ein Stück voll mittelalterlicher Grausamkeit und äußerlicher Tortur, ähnlich einer stürmischen Regennacht am Meere, die durch den Schrei Schiffbrüchiger unterbrochen wird.

Zu seiner ersten Tragödie wählte Laube einen frischen, kecken Helden aus jenem warmblütigen Geschlechte, mit welchem sein Naturell sympathisirt, aus dem Geschlechte der genialen Abenteurer, der Glücksritter, die das Glück durch den Einsatz ihrer magnetisch fesselnden Persönlichkeit erobern; den Liebhaber der Königin Christine von Schweden und das Opfer ihrer nicht mit entthronten Despotenlaunen: „Monaldeschi" (1845). Der geschichtliche Rohstoff ist etwas spröde; Laube gab ihm dramatische Elasticität. Wir haben es mit Ausnahmenaturen und mit Ausnahmeverhältnissen zu thun. Eine Königin, die sich von einem Stallmeister „aus der Fremde" beherrschen läßt, der ihre seltsam genialen Capricen versteht, bleibt eine eigenthümliche Erscheinung, welche durch den historischen Hintergrund ihrer Thronentsagung und ihres Ueberganges zum Katholicismus gehoben wird. Durch das ganze Stück geht jene jungdeutsche Abenteuerlichkeit des Denkens, Meinens und Empfindens, die zwar nicht gewaltsam in den Stoff hineingetragen ist, aber doch den Antheil daran verkürzt. Auch zeugt das Stück noch von einer großen Unsicherheit des Styles; — wir meinen nicht blos die Diction, welche im vierten Acte plötzlich seekrank wird und unsagbare Verse vomirt; wir meinen überhaupt den dramatischen Styl, der etwas zerfahren ist, sich vor Wiederholung, vor allzu häufiger Anwendung desselben Effectmittels, z. B. der Gefangennehmungen, nicht hinlänglich in Acht nimmt und im fünften Acte die grelle Katastrophe ohne steigernde Motivirung herbeiführt. Einen ähnlichen Stoff, wie „Monaldeschi", behandelt „Struensee" (1847). Auch hier ein Roturier, der es bis zum Liebhaber einer Königin und zum Minister bringt! Doch im „Monaldeschi" beruht Alles auf persönlichen Beziehungen; die Caprice und das Herz, dies große Arsenal von Capricen, geben die Motive der

Handlung. Im „Struensee" dagegen wiegt das politische Interesse vor. Es ist ein großartiger Stoff, dessen Behandlung aber geradezu an den aristotelischen Einheiten krankt. Das ganze Stück hat keine einzige Verwandelung, nur eine etwas kunstvoll arrangirte Decoration, welche durch einen Vorhang einen geringen Grad von Wandelbarkeit gewinnt. Welche meisterhafte Technik gehört dazu, auf diesem sorgsam abgemessenen Raume die Personen nicht zur unrechten Zeit an einander rennen zu lassen! Aber die verdrießliche Mühe, diese Lorberen der Technik zu erobern, gönnt dem Dichter nicht Muße genug zur vollen Entfaltung des geistigen Inhaltes. „Struensee" ist eine historische Tragödie! Das Schicksal eines begabten Emporkömmlings, eines freisinnigen, aber despotisch gewaltsamen Ministers, der von oben herab die öffentlichen Zustände reformirt, der Kampf dieses kräftig regierenden Ausländers mit den Intriguen der Hofpartei, des Adels, der gekränkten Dänen, ja seiner eigenen mißgünstigen Landsleute, ein Kampf, in welchem sich der Geist des achtzehnten Jahrhunderts lebendig spiegelt, bietet ohne Frage ein großes tragisches Interesse; aber dies Interesse läßt sich in einer so ängstlich zugeschnittenen, so engbrüstig gegliederten Tragödie nicht erschöpfen. Das historische Trauerspiel bedarf größerer Dimensionen, kann sich in so engem Raume, in so kärglicher Zeitfrist nicht entwickeln. Es verliert den Athem in diesem theatralischen Schnürleibe! Es ist nicht Zeit, nicht Platz, den großen, energisch durchgreifenden Staatsmann Struensee zu sehen. Henneberger freilich findet es in seiner werthvollen Studie „über das deutsche Drama der Gegenwart" vortrefflich, daß Struensee weniger den Staatsmann, als den schwärmenden Schäfer zeigt; „denn darin liegt gerade nach meinem Gefühl seine Schuld, daß er den großen Interessen, die er zu vertreten hat, abtrünnig auf seine eigene Hand und zu eigenster Befriedigung ein Liebesverhältniß abzuspielen unternimmt. Er hat den Adel verletzt, die Soldaten gereizt, die Geistlichkeit erbittert; aber er hat das Alles in seiner Mission gethan und deshalb — jede Opposition besiegt. Jetzt, wo er, wie Schiller's Jungfrau von Orleans, seiner Mission untreu wird, muß er fallen." Hierauf ist zu entgegnen, daß sich Laube gerade an dieser Jungfrau von Orleans hätte ein Vorbild nehmen sollen. Denn wir sehen sie in drei langen Acten erst als die gottbegeisterte Jungfrau ihre Mission erfüllen,

ehe durch die irdische Liebe, die sie plötzlich erfaßt, mit der tragischen Schuld auch die Peripetie des Trauerspieles eintritt. Wo aber sehen wir den Staatsmann Struensee in Laube's Stück mit großer Begeisterung seine Mission erfüllen? Wir sehen nur den durch die Staatsgeschäfte beunruhigten Liebhaber; wir haben es mit Hofintriguen zu thun, die sich auf dem glatten Parquet nicht ohne Spannung abspielen; aber ein tiefer motivirtes Interesse an dem Helden selbst findet keine Gelegenheit, sich Bahn zu brechen. Dennoch steht Laube's „Struensee" durch Wahrheit der Charakteristik und in einander greifende dramatische Handlung, besonders durch das glückliche Vermeiden schleppender Kerkerscenen, hoch über der Tragödie von Michael Beer und ihrem zum Theile larmoyanten Pathos.

Laube's Lustspiel: „Rokoko" (1846) ist ein gelungenes historisches Culturgemälde; die Charaktere bewegen sich mit ihrem Denken, Wollen und Empfinden ganz im Costüme der bestimmten geschichtlichen Epoche; es sind keine Schlaglichter der Tendenz aufgesetzt, welche in die Gegenwart hinüberspielen. Dennoch beruht gerade hierauf das Unerquickliche des Stückes. Die Rokokozeit, die Zeit der Marquis, Abbé's, Parlamentsräthe, die Zeit der Perrücken und Galanteriedegen ist unserem Bewußtsein entfremdet; und wenn auch Papier- und Kassettendiebstähle nie veralten werden, so findet die Intriguenmanier dieser Rokokomenschen, dies Maitressen-, Duell- und Bastillenwesen keine Sympathieen mehr. Alle diese galanten Gauner, die sich gegenseitig und zwar, trotz aller feinen Manieren, ziemlich plump betrügen, und von denen der Marquis Brissac durch seine verhältnißmäßige Ehrlichkeit und eherne Stirn den ersten Rang einnimmt, — eine gediegene und gewappnete Charakterrolle, ein Haudegen des Rokoko, nicht ohne die erforderlichen zweideutigen Antecedentien und, der regierenden Maitresse gegenüber, von der Kraft, dem Muthe und der Gewandtheit eines Thierbändigers, welcher vertraut ist mit der Gefahr, die sich in der Gestalt eines Weibes verkörpert — diese Agenten der Pompadour, diese seltsamen Figuren mit ihren bizarren Ehrbegriffen haben nicht nur keine Saiten, die einen Wiederhall in unserer Zeit finden; es fehlt ihnen auch jedes wahrhaft menschliche Interesse. Das ganze Stück ist eine Curiosität, und seine Helden kommen noch am besten fort, wenn man sie als die Marionetten einer

jetzt vergessenen, aber einst weltbeherrschenden Mode betrachtet. Man kann an sie keinen anderen sittlichen Maßstab anlegen, als etwa an die Kannibalen, die auch mit der relativen Sittlichkeit der herrschenden Volksbegriffe ihre Eltern und Kinder verzehren. Von diesem Standpunkte aus angesehen, ist das Laube'sche Lustspiel, nach einer etwas matten Introduction, in welcher wir uns ungern und schwierig in den damaligen Anschauungen und Verhältnissen orientiren, lebendig in Eins gearbeitet, mit kräftigen Zügen in glücklicher Steigerung fortentwickelt und erreicht in der Scene zwischen dem Marquis und der Pompadour die Spitze des dramatischen Contrastes und der dramatischen Gegenwirkung. Leider ist das Lichtbild „der Jugend, welcher die Zukunft gehört", etwas matt ausgeführt und unfähig, dem Rokoko ein Gegengewicht zu halten.

Von Laube's Literaturkomödieen behandelt „Gottsched und Gellert" (1847) eine zu breit ausgeführte Anekdote, welche die beiden Notabilitäten des Leipziger Parnasses illustrirt. Freilich ist der Contrast der beiden gefeierten Autoren in dramatischer Beziehung ein mäßiger, indem es zu keinem fesselnden Conflicte zwischen ihnen kommt, wie überhaupt die ganze Collision zwischen dem Säbel und der Feder sich auf jenem Gebiete vormärzlicher Demonstrationen bewegt, das wohl für das Bühnenpublicum eine tendenziöse Anregung gab, jetzt aber keinen Eindruck mehr machen dürfte. Die schüchterne Gelehrsamkeit spielt der soldatischen Gewalt gegenüber keine glänzende Rolle. Der Inhalt des Stückes ist überaus dürftig und konnte nur durch eine große Zahl von Episoden, deren Werth sehr gering anzuschlagen ist, zu fünf Acten ausgebreitet werden. Einen bei weitem größeren Erfolg hatten Laube's „Karlsschüler" (1847), ein Schauspiel, dessen Held unser großer Dichter, Friedrich Schiller, ist, und das sich an einzelnen Stellen zu jenem hinreißenden Schwunge erhebt, mit welchem schon die Erinnerung an diesen Feuergeist die meisten Gemüther erquickt. Angelehnt an einen so bedeutenden Namen, der im Herzen der Nation lebt, durfte der Dichter eines großen Erfolges gewiß sein, sobald es ihm nur gelang, den bedeutenden Genius in einer fesselnden Entwickelung seiner Lebensschicksale darzustellen und ihn nicht allzu tief unter das Niveau seiner Größe herabzudrücken. Laube wählte Schiller's Flucht aus der Karlsschule, oder viel-

mehr seine Desertion aus Militairverhältnissen, in denen sich der revolutionaire Dichter der „Räuber" nicht heimisch fühlen konnte. Diese Flucht bot ihm eine spannende Entwickelung dar und überdies eine Fülle anekdotenhafter Züge und Situationen, die bereits Kurz in „Schiller's Heimathsjahren" in reichhaltiger Weise gesammelt hatte. Die Auffassung Laube's ging indeß in diesem Stücke, so wie in dem verwandten „Prinz Friedrich" (1854) auf eine tiefere Darlegung geschichtlicher Gegensätze. Die Jugend, der die Zukunft gehört, und die in „Rokoko" ziemlich leer ausgegangen war, trat hier dem Alter gegenüber, dessen Rokoko in der Gestalt des energischen, militairischen Absolutismus eine über die criminalistischen Scherze der Abbé's hinausreichende Bedeutung gewann. Die Vertreter dieser Jugend sind Deutschlands größter Dichter und größter König, die freilich in dem Lebensalter, in welchem sie von Laube uns vorgeführt werden, kaum die Knospen ihrer künftigen Größe entwickelt haben. Dies unreife, schüchterne Knospenthum des Geistes läßt sie gegen die gediegenen Gestalten des Herzogs von Württemberg und des preußischen Soldatenkönigs sehr in den Hintergrund treten, und selbst das Ahnungsvolle und Prophetische, das in ihnen liegt, hat eine schwächliche sentimentale Beimischung. In den „Karlsschülern" ist die Behandlung des Stoffes und der dramatische Styl sehr ungleich. Die drei ersten Acte bieten nur Lustspielelemente in einer vollkommen anekdotischen Behandlung. Mit dem vierten Acte wird der Conflict fast tragisch, denn der Herzog droht dem Dichter selbst mit der Todesstrafe. Die Sprache erhebt sich zu einem schwunghaften Pathos, das der äußerlichen Donnerschläge zu seiner Unterstützung nicht einmal bedurft hätte; aber diese gewitterhaften Conflicte lösen sich am Schlusse in einer gewöhnlichen Schauspielrührung auf. Wenn wir von diesem Mangel an Einheit in der Behandlungsweise und von der zweifelhaften Berechtigung dieser ästhetischen Mischgattung absehen, so sind „die Karlsschüler" reich an großen Vorzügen. Die drei ersten Acte zeichnen sich durch seltene Lebendigkeit der Gruppen in den dramatischen Tableaux aus. Der vierte Act, der sich ganz unverhofft auf den Kothurn erhebt, bietet in den Scenen zwischen dem Herzog und Franciska, zwischen dem Herzog und dem Dichter Momente von bedeutender Auffassung und von feurigem Schwunge. Im fünften Acte treten indeß im matt austönenden Schlusse

die Mängel der Composition, die Unverträgliches neben einander stellte, deutlich hervor. Auch in „Prinz Friedrich" ist sowohl der Charakter des Kurfürsten in einem dramatisch monumentalen Style gehalten, als sich auch einzelne Stellen durch geistigen und poetischen Schwung auszeichnen. Doch der Charakter Friedrich's ist offenbar zu weich und phantastisch aufgefaßt, denn sein lakonisches, schlagendes, durchgreifendes, witziges Wesen mußte wohl schon in der Jugend in ganz anderer Weise zur Geltung kommen, und ist überdies mit der typischen Gestalt des großen Mannes so eng verwebt, daß wir in diesem schwärmerischen Theaterprinzen kaum die elementaren Züge seines Charakters wiedererkennen. Die Handlung selbst geht nicht viel über die dramatisirte Anekdote hinaus; das tragische Interesse, das der Stoff bieten konnte, wird vom Dichter dadurch beseitigt, daß er die Gestalt des Katte sehr bei Seite schiebt und ihn als leichtsinnigen Jugendverführer darstellt, dessen Hinrichtung weiter keine Theilnahme erweckt. Laube's dramatische Dichtungen beweisen großen realistischen Tik in sauberer Motivirung, klarer Herausbildung der Gestalten und meisterhafter Bühnentechnik; aber sein dramatischer Styl ist ungleich und das Tableau und die Anekdote wiegen bei ihm vor. Der frische Hauch eines gesunden Naturells, der schon seinen ersten Werken so rasche Verbreitung gewonnen, durchweht auch alle seine Dramen und giebt ihnen eine innere Tüchtigkeit, welche sie zu soliden Grundpfeilern des modernen Bühnenrepertoires macht.

Graziöser, feiner, psychologischer, als Laube, ist Gustav Freytag aus Creuzburg in Schlesien (geb. 1816), ein Dramatiker von großer Glätte und Reife in seinen Productionen, wenn auch kein Lope de Vega an Productivität, weil er nur mit wohl erwogenen Werken vor das Publicum tritt. Freytag ist ebenfalls, wie Laube, ein Lustspiel- oder Schauspieldichter, der ohne den Ernst der Tragödie eine glückliche Lösung anstrebt. Er wählt seine Stoffe vorzugsweise aus dem modernen Leben mit großer Vorliebe für psychologische Probleme, denen er aber nicht, wie Hebbel, eine bizarre und extreme Gestalt giebt. Sein Styl ist der graziöse Gedankenschritt der Salons. Seine Muse hat Tact, Anmuth und aristokratische Tournüre; sie trifft mit Glück den frivolen Weltton; ja sie liebt es, durch weltmännische Aeußerlichkeiten sich einen vornehmen Anstrich zu geben oder durch eine blasirte Ironie eine geistige Ueberlegenheit zur

Schau zu tragen; aber auch der Hauch einer weichen und stillen Poesie, die mit wenigen Klängen ein Echo der Empfindung weckt, ist ihr nicht fremd. Sie liebt die weichen Linien mehr, als die scharfen Pointen; aber auch ihre weichen Linien geben ein fertiges Bild. Ueber allen seinen Gestalten und Situationen ruht eine milde Beleuchtung; er liebt nicht einen finsteren tragischen Hintergrund oder Schluß. Er liebt dramatische Entwickelungen; aber er steigt nicht in die Tiefen der Seele herab; das Dämonische tritt bei ihm nicht in wilden und befremdlichen Umrissen hervor, sondern nur in Andeutungen, die stets graziös bleiben. Dabei werden die Freytag'schen Dramen vom Geiste einer milden Humanität beseelt, der nur hin und wieder durch die Burschikosität einer aufdringlich jovialen Gemüthlichkeit unterbrochen wird. Freytag ist ein moderner Dichter; sein ganzes Denken und Empfinden ist durch die socialen Verhältnisse unserer Zeit bestimmt. Er ist indeß nicht gerade reich und schöpferisch in der Erfindung von Situationen und Charakteren; es wiederholen sich bei ihm dieselben Typen; aber er weiß dies geschickt unter einem bunten Wechsel der Draperie zu verbergen. Freytag's erstes dramatisches Werk, „die Brautfahrt oder Kunz von der Rose" (1844), gehört allerdings dem historischen Lustspiele an. Die einfache Anlage und ungebundene Form des Stückes, das bereits die Vorzüge der späteren Werke, Anmuth und Wahrheit der Gestalten, naiven Humor und einen lebendigen Fortgang der Handlung, in sich vereint, die liebenswürdige Charakteristik des Kaisers und seines Hofnarren können dennoch den Vorwurf nicht abschwächen, daß das Drama im Verhältnisse zum Kerne der Handlung zu weitschweifig ausgearbeitet ist. Dieser Vorwurf trifft keineswegs Freytag's beste Dramen: „Die Valentine" (1847) und „Graf Waldemar" (1850), deren Zuschnitt vollkommen künstlerisch gemessen ist. Sie behandeln von zwei Seiten dasselbe Thema, die Erlösung aus bedenklich socialen Verhältnissen durch eine wahre und innige Liebe. Die Valentine, wie Waldemar sind Charaktere von bedeutender Anlage, aber in einem mißlichen, dem Untergange nahen Stadium ihrer Entwickelung. Dort wird Saalfeld der Retter, ein frischer Mensch, dessen Geist in den Urwäldern Amerikas erquickt und gekräftigt ist; und der das Evangelium der Humanität aus der Welt jenseits des Oceans mit herüberbringt; hier rettet den Aristokraten das einfache bürgerliche

Naturkind Gertrud durch ihre reine, innige Liebe, die wie eine edle, schöne Naturoffenbarung dem blasirten Helden aufgeht und einen frischen Lebenshauch in seine zerrüttete Existenz trägt. Die Anlage hat in beiden Stücken viel Gewagtes — man denke an Saalfeld's Diebstahl und an die Schlußscene im „Waldemar" mit Georginen's plötzlicher Bekehrung. Doch Freytag's Muse darf viel wagen, da die Grazien sie nie verlassen; sie geht über alles Bedenkliche mit großer Glätte und ohne Anstoß hinweg. Eher könnte man tadeln, daß Manches flüchtig skizzirt ist, was einer größeren Vertiefung bedurfte, indem der leicht hingeworfene Conversationston einzelne bedeutende Momente nur andeutet, nicht poetisch ausführt. So ist z. B. in der ersten Scene zwischen Saalfeld und Valentine das Erwachen der Neigung im Herzen der Letzteren in einer allzu beiläufigen Weise geschildert. In dem, was Saalfeld sagt, kann das Publicum unmöglich die Bedeutung finden, welche Valentine in seine Reden legt, die sie fortwährend mit bewundernden Glossen: „Er ist bedeutend; er ist gefährlich" u. s. f. begleitet. Man kann solche Aeußerungen nur auf die Kritiklosigkeit beziehen, welche jeder Sympathie eigenthümlich ist, und mit der sich oft eine werdende Leidenschaft ankündigt. Diese Art der Motivirung ist indeß zu fein und gebrechlich und hat zu wenig dramatischen Nerv, um auf ein allgemeines Verständniß rechnen zu dürfen. Was Freytag außerdem auszeichnet, ist eine eigenthümliche dramatische Dialektik, mit der er feststehende Begriffe des Rechtes und der Sitte in Fluß bringt. Von wie verschiedenen Seiten, von denen allen ein neues und eigenthümliches Licht auf die Thatsache fällt, weiß er in seiner „Valentine" den Diebstahl darzustellen! Der humoristische Spitzbube „Benjamin", eine drollige Gestalt von drastischer Wirkung, giebt zu einer episodischen „Komödie der Besserung" Veranlassung, in welcher Saalfeld's von echtem Humor getragene Humanität ebenso triumphirt, wie in der Haupthandlung, und neben seiner Valentine noch eine verlorene Seele rettet. Die attische Grazie im Style dieser Freytag'schen Dramen ist ebenso anzuerkennen, wie ihr einfaches und doch vortreffliches künstlerisches Gefüge. Freytag's Lustspiel, „Die Journalisten" (1854) ist eine gelungene politische Humoreske, in welcher sich die meisten erheiternden Elemente der constitutionellen Bewegung im engen Rahmen glücklich abspiegeln. Der Parteienkampf, die Wahlumtriebe, die drasti-

schen Missionspredigten der Liberalen, die Eitelkeit der Reactionairs, die sie fast wider Willen mit in die verhaßte Bewegung hineinzieht, sei es auch nur, um sie zu bekämpfen — das Alles giebt dem Dichter eine Fülle köstlicher Genrebilder an die Hand, aus denen sich die Heroen der Journalistik, vor Allem der joviale Senior der freien Presse, Bolz, der gelungenste Narcissus des etwas selbstgefälligen Freytag'schen Humors, als der Mittelpunkt der verschiedenen Gruppen erheben. Auch hier spricht der einfache und natürliche Gang der Handlung ungemein an, indem wir ohne alle Gewaltmittel gefesselt und durch die durchgängig heitere Laune, die nirgends überflüssige Purzelbäume schlägt, in gleichmäßig warmer Stimmung gehalten werden.

Bei Gutzkow, Laube, Freytag, die sich, von der Journalistik herkommend, der Bühne zuwendeten, ist im Style das vorherrschend, was wir das pointirte und journalistische Element nennen möchten. Es ist die künstlerisch ermäßigte Dichtweise der originellen Kraftdramatiker. Dagegen sind es besonders zwei andere Dramatiker, welche von der Lyrik herkommen, und deren Werke mehr an die declamatorische Jambentragödie erinnern, obschon sie das Pathetische ermäßigten und mit modernen Ideeen befruchteten.

Diese Dramatiker sind Robert Prutz*) und Julius Mosen. Das erste Lustspiel von Prutz: „Nach Leiden Lust", ist eine romantische Komödie, deren Idealität nur in einem hohlen phantastischen Wesen, in jener ironischen Gestaltlosigkeit besteht, welche wir von den Tieck'schen Lustspielen her noch in guter Erinnerung haben — bei einem so gesunden Dichter, wie Prutz, eine sonderbare Verirrung! Dagegen wählte er in seinen späteren Stücken, nach dem Vorbilde Schiller's, große historische Conflicte, die entweder, wie in „Karl von Bourbon", ganz objectiv gehalten waren, oder, wie in „Moritz von Sachsen" und „Erich der Bauernkönig", mit einer bestimmten Bedeutung für das politische Streben der Zeit erfüllt wurden. Ein correcter, würdig gehaltener Jambenstyl mit einer klaren, selten feurigen Rhetorik, Adel, Einfachheit und Würde in der Zeichnung der Charaktere, die nicht an innerlicher Gebrochenheit kranken, umfassende Kühnheit der Composition, die größere

*) Dramatische Werke (4 Bde. 1847—49).

Epochen in die Kreise des Dramas zieht, ohne in unnöthige scenische Ausschweifungen zu verfallen, zeichnen diese Tragödieen von Prutz aus, welche im Ganzen und im Einzelnen das Gepräge eines künstlerisch gebildeten und gesunden Geistes tragen. Doch die Phantasie von Prutz besitzt nicht jene zauberische Fülle, jenen hinreißenden Reichthum an Bildern, Tönen und Gestalten, welcher den Charakteren und dem Stoffe selbst ein unauslöschliches Gepräge aufdrückt. Seine Solidität ist oft nüchtern, sein stets geschmackvoller Styl zu sehr am Spaliere gezogen. Den Metaphern, deren Richtigkeit nicht zu bezweifeln ist, fehlt es an Neuheit und Kühnheit. „Karl von Bourbon" ist das unbedeutendste von den Dramen dieses Dichters, obgleich der dem Stücke zu Grunde liegende Conflict zwischen Pflicht und Ehre wahrhaft tragisch ist; aber die Ausführung erhebt sich nirgends zu der großartigen Darstellungsweise Schiller's, welcher seine Gestalten nicht blos vor die Phantasie zu zaubern, sondern auch in's Herz zu graben weiß. Das Bild dieses Vaterlandsverräthers aus verletzter Ehre tritt nicht mit jenen ergreifenden, dämonischen Zügen vor uns hin, daß wir den schneidenden Schmerz des Connetable im Innersten nachempfinden, daß seine Worte sich unauslöschlich einprägen, daß uns dies dichterische Gebilde ein unvergeßliches bleibt. Dennoch sind einzelne Züge des Charakters dramatisch wirksam, während die übrigen Charaktere, Franz, Diana und Andere, zu allgemein und declamatorisch gehalten sind. Auch setzt die Schlußkatastrophe, welche der Geschichte untreu wird, nichts Besseres in ihre Stelle. Daß Diana von Poitiers den Connetable auf dem Schlachtfelde vergiftet, ist ein unnöthiger theatralischer Effect, welcher den tragischen Gang der Geschichte selbst durch einen komödieenhaften Seitenpas unterbricht. Weit trefflicher ist „Moritz von Sachsen," eine Tragödie im großen historischen Style componirt, und ohne Frage eine unserer besten historischen Tragödieen. Sie greift aus den großen Bewegungen der Reformationszeit einen hervorragenden Charakter heraus und führt ihn resolut durch eine umfassende, thatenreiche Geschichtsepoche hindurch, deren Haupteinschnitte allerdings durch die Thaten des Helden selbst markirt werden. Dieser aber, der in der Geschichte eine zweideutige Rolle spielt, und der vom Dramatiker zu einem Helden der deutschen Freiheit umgedichtet wurde, ist für ihn keine so günstige Persönlichkeit, wie etwa „Wallen=

stein", bei dem die Einheit des Conflictes von Anfang bis zu Ende der ganzen Tragödie hindurchgeht, und der in diesem einen Conflicte zu Grunde geht. „Moritz von Sachsen" ist ein viel spröderer Stoff. Der Held tritt auf als ein begeisterter Anhänger des Kaisers, der ihm als Vertreter der deutschen nationalen Einheit und Macht erscheint. In dieser Begeisterung vollzieht er selbst die Acht gegen seine Glaubensgenossen, Freunde und Verwandten Johann Friedrich von Sachsen und Philipp von Hessen. Als aber seine gerechten Bitten um Begnadigung kein Gehör bei dem Kaiser finden, als dieser im Streben nach fester begründeter Macht die Rechte der deutschen Fürsten und der deutschen Nation im finsteren Geiste des spanischen Absolutismus bedroht, da ergreift Moritz die Waffen für die deutsche Freiheit und gegen den Kaiser selbst und erkämpft den verwandten und verschwägerten Fürsten die Freiheit und den deutschen Protestanten den Vertrag von Passau. Dieser Conflict in Moritz ist echt tragisch, wenn auch die Uebergänge vom Dichter zu rasch und flüchtig skizzirt sind. Es ist ein Conflict, der auch für die Gegenwart von großer Bedeutung ist: der Conflict zwischen der deutschen Einheit und der deutschen Freiheit. Nun aber will es die Geschichte, deren Hauptdata für den Dramatiker unerbittlich feststehen, daß Moritz nicht in diesem Kampfe für die deutsche Freiheit untergeht, sondern als Bekämpfer seines wilden, beutegierigen Bundesgenossen, des Markgrafen Albrecht von Brandenburg, jener Persönlichkeit, die vom Dichter nur mit einigen dicken Strichen gezeichnet ist, aber die Ursache war, daß die Aufführung des Trauerspieles nach einem glänzenden Erfolge auf der Berliner Hofbühne verboten wurde. Diese neue Wendung des Hauptcharakters stört die Einheit der Tragödie, wenn auch die Züchtigung eines dem Landfrieden gefährlichen Bundesgenossen auf den patriotischen Charakter des Helden ein günstiges Licht wirft. Der Ausgang ist für die Collision der vier ersten Acte ein zufälliger, gerechtfertigt allerdings durch die Licenzen der historischen Tragödie, welche sich nicht in den strengen architektonischen Grundriß der tragischen Einheit willig fügt, aber doppelt bedauerlich, weil, mit Ausnahme des Schlusses, der historische Stoff sich tragisch gliedert und zusammenschließt. Die Sprache hat Adel und künstlerische Haltung; sie ist aber oft nicht concret genug, indem sie auf bestimmte historische Zustände gang allge=

meine Betrachtungen gründet, die zu sehr den Eindruck einer äußerlich angehefteten Tendenz machen. Wenn Karl V. die Freiheit anredet:

„O Freiheit, Freiheit, lockende Sirene,
Die du die Herzen meines Volks verführst,
Wer bist du denn, die du mit Schmeichelworten
Den liebsten Freund von meiner Brust mir stiehlst?
Was ich gebaut, du stürzest es in Trümmer,
Was ich gesä't, dein Feuer frißt es auf —
Komm, zeige dich! Ich fühle ein Gelüste,
Dein vielbesung'nes Angesicht zu sehn!
Ist solch' ein Ding, wie du — komm, tritt herein!
Ich bin ein Greis, mein Haupt wird kahl, ich wanke
Dem Grabe zu — tritt her! Ich wage dennoch
Mit dir den letzten, ungeheuren Kampf
Um den alleinigen Besitz der Welt —"

so hat man das Gefühl, daß diese Betrachtung nicht aus der bestimmten Situation herausgewachsen, sondern gewaltsam in sie hineingetragen ist. Wir möchten solche Stellen poetische Aneurysmen nennen, krankhafte Erweiterungen des Herzens einer Dichtung. In Schiller's „Carlos" verhält sich die Sache darum anders, weil die Gestalt des Marquis Posa von Hause aus den geschichtlichen Bedingungen entnommen ist. Einheitsvoller ist die dritte historische Tragödie von Prutz, „Erich der Bauernkönig," welche die finstere Gestalt des tyrannischen Nordlandsfürsten in eine ideelle Beleuchtung rückt. Der König Erich erscheint von Hause aus als ein Volksmann, den seine Begeisterung für das Wohl des Bauernstandes, für die Beglückung des Volkes, welcher die Interessen der Aristokratie und der eigenen, anders denkenden Brüder gegenübertreten, zu immer wilderen Thaten fortreißt. Der Fürst wird zum Despoten, der Despot zum Verbrecher, um so mit gewaltthätiger Hast den Samen der Freiheit auszustreuen. Aber das Volk ist nicht reif für die Freiheit und lohnt mit Undank seinen blutigen Beglücker. Die Freiheit gedeiht nicht in Sünde, sondern nur durch die edle Pflege reiner Hände — das ist der Grundgedanke des Stückes, welcher über der im Wahnsinne zusammenbrechenden Schreckensgestalt des tyrannischen Fürsten schwebt. Man hat dem Stücke eine communistische Tendenz zum Vorwurfe gemacht — gewiß mit Unrecht, denn seine Tendenz ist eher gegen die Revolution gerichtet, mag sie von oben oder unten kommen.

Der talentvolle Dichter des „Ahasver", Julius Mosen*), ein Poet des Gedankens, hat sich ebenfalls der historischen Tragödie zugewendet und dabei jene großartige weltgeschichtliche Auffassung bewiesen, die schon den Ahasver ausgezeichnet. Mosen legt seinen historischen Tragödieen nicht, wie Prutz, moderne Ideeen unter, die in der Gegenwart zünden; er sucht nur bestimmte Höhepunkte der geschichtlichen Entwickelung in ihrer innersten Bedeutung zu erfassen. Den Fragen und Interessen der Gegenwart gegenüber bleibt er objectiv; er will nur in poetischer Form das Verständniß der Geschichte erschließen, im Gegensatze zu Goethe und Schiller, welche „ihre tragischen Helden von der Weltgeschichte losgebunden und zum Träger ihrer individuellen idealen Gedanken gemacht haben". Leider steht bei ihm die Macht dramatischer Gestaltung tief unter seinen geistigen und künstlerischen Intentionen, wenn auch seine Diction oft einen reichen lyrischen Schwung und echte dichterische Begabung athmet. Er bleibt durchweg abstract in seinen Dramen und, wo er ihnen ein concretes, lebendiges Colorit zu geben sucht, verfällt er leicht in leblose Aeußerlichkeit. Das Schöpfungswort, das Menschen von Fleisch und Blut in's Leben ruft, steht ihm nur selten zu Gebote. Seinen Charakteren fehlt, wenn man sie ihres idealen Pathos entkleidet, die individuelle Bestimmtheit. Diese erlöschende Bedeutung des Individuellen in den Dramen Mosen's hängt mit der vorwiegenden Auffassung der Geschichte als eines Processes zusammen, welche die einzelnen Gestalten nur zu Karyatiden der geschichtlichen Idee macht. Diese Auffassung ist für den Dramatiker nicht günstig, der von der concreten Gestalt ausgehen muß, wenn er für sie erwärmen will. Dies ist auch der Grund, warum die Mosenschen Dramen, trotz ihrer wahrhaft poetischen Haltung, auf der deutschen Bühne nicht Fuß fassen konnten. Indeß verdienten Dramen, wie „die Bräute von Florenz", die so reich an dichterischen Schönheiten, an blendender südlicher Farbenpracht und an lyrischen Contrasten der Charaktere sind, wenn sich auch die weltgeschichtliche Idee, die dem Verfasser vorschwebte, nur matt und gebrochen in dem Medium einer Handlung spiegelt, die sich ganz auf dem Gebiete der Herzensleidenschaft bewegt, oder wie „der Sohn des Fürsten", in welchem derselbe Stoff behan-

*) Theater (1842).

delt ist, wie in Laube's „Prinz Friedrich", mit geringerer Schärfe der Charakteristik und Vollkommenheit dramatischer Technik, aber mit mehr geistigem und dichterischem Schwunge, indem Katte hier als der Posa des Dichters erscheint und dadurch das Stück in die Sphäre der Tragödie erhoben wird — diese Dramen verdienten, meinen wir, mehr, als die Effectstücke der Bühnenroturiers, von den großen Theatern zur Ausführung gebracht zu werden, schon um einen Stamm wahrhaft poetischer Repertoirstücke zu bilden, welcher den äußerlichen Effectdramen das Gegengewicht halten kann. Freilich entspricht weder „Kaiser Otto III.", noch „Heinrich der Finkler", König der Deutschen, in der Ausführung den Intentionen des Dichters, indem „die Ouvertüre für das zweite christliche Jahrtausend" mit allzu dünnen Tönen und in einer monotonen Weise austönt. In „Cola Rienzi, der letzte Volkstribun der Römer", in welchem Stücke der Dichter die revolutionaire Verwirklichung des altrömischen Staatsideals als moderner Staat darstellen will, ist wohl größerer Schwung, aber mehr in rhetorischer, als dramatischer Aeußerung. Den Volksscenen fehlt die humoristische Lebendigkeit, das heitere, genrebildliche Spiel kleiner und kecker Charakterkontraste, die realistische Beleuchtung der Zeit. Der an sich tragische Stoff ist mehrfach behandelt, z. B. von Julius Grosse, mit mehr dramatischem Wurfe und charakteristischer Lebendigkeit von Carl Gaillard. Mosen's „Johann von Oestreich" und sein eben im Drucke erschienenes Trauerspiel „Herzog Bernhard von Weimar" (1855) zeugen von derselben Größe geschichtlicher Auffassung und geschmackvoller Würdigung ästhetischer Principien; der letzte Stoff hat ein echt nationales Interesse; aber wir vermissen auch hier die Energie eines dramatischen Gestaltungsvermögens, das seine Intentionen unmittelbar in lebendige Bilder verwandelt.

Ein anderer jüngerer Dramatiker, Samuel Mosenthal, aus der österreichischen Dichterschule hervorgegangen, hat nach seinem ersten dramatischen Versuche, „die Sclavin", der spurlos verhallte, durch sein Drama „Deborah" (1850) Aufsehen erregt. Auch bei ihm ist das lyrische Element vorherrschend, die orientalische Pracht der Sprache, die bisweilen an Lord Byron's hebräische Melodieen erinnert, die gewandte Malerei der Contraste. Das Tableau ist bei Mosenthal überwiegend; die dramatische Motivirung und Charakterzeichnung scheint ihm ein unver-

meidliches Uebel zu sein und wird nur beiläufig behandelt. Das Tableau zeigt entweder eine bewegungslose Situation und Gruppe, oder die selbstständig mitspielende Landschaft, die Coulisse als persona dramatis, oder genrehafte Charaktere, die allerdings fein und sauber individualisirt, aber trotz aller malerischen Contraste der Physiognomieen nicht dramatisch verwerthet sind. Dies gilt von allen Volksscenen in „Deborah", „Cäcilie von Albano", „Bürger und Molly". So spielt der Zufall in „Deborah" und „Cäcilie" eine ungeeignete Rolle, indem die dramatische Katastrophe auf ihn gebaut ist. „Deborah" besonders ist ein durch malerische und dichterische Beleuchtungseffecte wirkendes Drama, welches zu diesen Mitteln greift, weil die Heldin nicht um ihrer selbst willen da ist, sondern als allegorische Figur das Judenthum repräsentirt. Dies Judenthum erscheint als edel, verbannt und verkannt, geächtet und verfolgt, der Nacht und Finsterniß verfallen, seufzend unter der alten Tradition des Grolles und Hasses, umherirrend beim Scheine der Levana unter Kreuzen, unter Gräbern. Dagegen zeigt sich das christliche Glück in heiterem Sonnenscheine und festlichem Schmucke. Und wenn die Heldin im letzten Acte, nachdem sie einer Bendemann'schen Gruppe präsidirt hat, das häusliche Glück des untreuen Geliebten wie ein unheimliches Gespenst belauscht und dann wehmüthig in der Abendbeleuchtung verschwindet, so macht dies Alles wohl einen poetischen Eindruck, und die Idee, welche den Dichter beseelte, schimmert durch alle diese wechselnden Transparente hindurch; aber wir täuschen uns keinen Augenblick darüber, daß dieser Eindruck kein dramatischer ist, und daß wir es hier nicht mit einem von der Idee durchdrungenen künstlerischen Organismus zu thun haben, sondern nur durch ein Atelier mit geschickt aufgestellten Bildern wandern. Ist es doch nur eine bedauerliche Charakterschwäche des Helden Joseph, durch die es dem Zufalle möglich gemacht wird, dem Drama über den zweiten Act hinwegzuhelfen. In der „Deborah" ist ein poetischer Hauch, ein glühender, farbenprächtiger Schwung der Diction; in der „Cäcilie von Albano" dagegen hat der Dichter die poetischen Segel sehr zusammengerefft, und die Sprache macht den Eindruck einer nicht ganz gelungenen Nachahmung von Raupach. Der Grundfehler dieser Tragödie besteht darin, daß das Historische, das in diesem Trauerspiele einer besonders gearteten Leidenschaft nur Colorit und Hintergrund hergeben kann, zu

selbstständig hervortritt, ohne ein tieferes Interesse einzuflößen. Das Historische hat als Gemälde und als Genrebild eine viel zu weitläufige Ausführung erhalten; es fehlt die Concentration der Entwickelung. Uns interessirt nicht der Kampf zwischen Welf und Staufen; uns fesselt nur das Schicksal dieser modernen Herzensheroïne und ihrer vampyrartigen Leidenschaft, welche den ganzen Mann mit allen seinen Interessen absorbiren will. Doch auch diese Entwickelung ist novellistisch, ohne dramatischen Nerv. Weder die Trennung, noch das Wiedersehen ergreift das Gemüth. Cäcilie kommt, wie ein elegischer Schatten, um zu sterben; und diese Scene, der eigentliche Inhalt des letzten Actes, ist romanhaft von Kriegs- und Staatsactionen eingerahmt, welche die Theilnahme vom Kerne der dramatischen Handlung ablenken. „Bürger und Molly", eine nach Otto Müller's Romane gearbeitete Literaturkomödie, krankt am Charakter des Hauptschelden, der noch mehr, als Joseph in der „Deborah", den Eindruck sittlicher Schwäche und Haltlosigkeit macht, welche als ein Monopol des Talentes nach Anerkennung verlangt. Dieser Bürger ist nicht der frische Poet der volksthümlichen Lieder und Balladen, in denen wohl eine cynische, niemals aber eine sentimentale Ader vorherrscht; er ist sentimental, blasirt, unklar in seinen Neigungen, ein trostloser Repräsentant des Weltschmerzes und des poetischen Kainsstempels, unfähig, unsere Sympathieen zu erwecken. Wen soll diese Poetenmisère erheben oder rühren? Wenn wir einmal durchaus Dichter und Literaten auf der Bühne sehen sollen, so dürfen es weder Silhouetten von Kotzebue's armem Poeten, noch Helden einer Ausnahmemoral sein, welche die gesunde Empfindung verletzt. Die Composition des Stückes ist überdies locker und novellistisch; die Beleuchtung spielt wieder, wie in der „Deborah", eine große Rolle. Zu loben sind nur einige Genrebilder und die beiden wirksam contrastirten Frauencharaktere. Mehr dramatischen Zusammenhalt, als diese Stücke, hat Mosenthal's jüngstes, dorfgeschichtliches Schauspiel: „der Sonnenwendhof", das von einem unleugbaren Fortschritte in der dramatischen Composition zeugt. Natürlich sind derb-bäuerliche Verhältnisse mit einer arkadischen Idealität übermalt, auch ist die Bekämpfung des Communismus zu doctrinair gehalten; aber die Gruppirung der Charaktere und der Fortgang der Handlung sind weit gelungener, als in Mosenthal's früheren Dramen.

Wenn wir die bisherige Wirksamkeit dieses Dramatikers im Zusammenhange übersehen, so fehlt ihm eigentlich eine scharf markirte geistige Physiognomie. Wir sehen ein jüdisches Monodrama mit Monologen und Tableaux, eine Ritter- und Kaisertragödie mit einer ganz modernen Herzensdiogena, eine Literaturkomödie und eine dramatisirte Dorfgeschichte; es fehlt ein ernster, großer Entwickelungsgang, obgleich Mosenthal's Begabung ebenso unleugbar ist, wie seine modernen Intentionen und seine Neigung zu Entwickelungen, die den anderen österreichischen Dichtern fern liegen. Sein Hauptfehler ist das Ueberwuchern eines meist sauber und glücklich gearbeiteten Beiwerkes, das er zu Gunsten des energischen Fortganges der Haupthandlung mehr in den Hintergrund drängen möge.

Der Lyriker Alfred Meißner ließ zuerst ein biblisches Drama, „das Weib des Urias", erscheinen, dessen Heldin Bathseba, die Geliebte des Königs David, ist. Nicht blos der biblische Stoff, sondern auch die bedenkliche Behandlungsweise schlossen dies Drama von der Bühne aus. Im Gegensatze gegen die sentimentale und pathetische Liebe, die in den deutschen Theaterjamben gang und gebe ist, wurde hier, ähnlich wie in den Hebbel'schen Dramen, die tragische Krisis der Liebe durch ihre physiologische Krisis herbeigeführt. Während sich der Gatte der Bathseba, Urias, im Felde befindet, hat sich Bathseba der Liebe David's hingegeben; das Stück beginnt mit einer Eröffnung, mit der die Clauren'schen Novellen zu schließen pflegen: Bathseba fühlt sich Mutter. David erschrickt über die unwillkommene Enthüllung des Ehebruches und sinnt auf Mittel, ihr zu begegnen. Urias wird plötzlich an den Hof zurückgerufen und festlich bewirthet, um — eine eheliche Gastrolle bei Bathseba zu geben und den Sprößling des Ehebruches durch eine loyale Liebesnacht zu legitimiren: Pater est, quem nuptiae demonstrant — das ist etwas stark physiologisch. Doch Urias will seine kriegerische Laufbahn nicht einmal durch Hymen's erlaubte Genüsse unterbrechen; er besucht sein Weib nicht und schläft, wie im Feldlager, vor den Thüren des königlichen Palastes, um seinen Herrn zu bewachen. Dies Uebermaß von Pflichtgefühl und dieser Mangel an ehelicher Liebe hat überaus traurige Folgen. Denn da David nicht in so sanfter Weise auf das martialische Herz dieses Mannes zu wirken vermochte, so bleibt ihm Nichts übrig, als ihn hinterlistig aus dem Wege zu räumen. Urias fällt, und zwar nicht von Fein-

deshand, auf dem Schlachtfelde. Bathseba wird rascher, als die Königin im „Hamlet“, die Gemahlin David's. Doch der Mord kommt zu Tage; der König demüthigt sich vor dem Priester; die Ehebrecherin Bathseba wird vom priesterlichen Gerichte zur Steinigung verurtheilt und ersticht sich selbst, und über David bricht die Nemesis nicht blos in dieser Demüthigung vor dem Vertreter der Theokratie, sondern auch im Kampfe gegen den eigenen Sohn Absalon herein:

„Doch nun entgegen meinem wilden Sohn,
Der einen Büßer hier zu treffen glaubt
Und schaudernd seinen Richter finden wird.“

Die Composition dieser Tragödie greift künstlerisch in einander; die Charakteristik erhebt sich weit über die allgemeine verwaschene Art und Weise der Jambentragik. Besonders sind der Oberfeldherr Joab und der bucklige Mephiboseth mit wenigen scharfen Zügen glücklich hervorgehoben. Die Sprache ist frei von jeder Ueberladung, correct und gemessen, aber, indem sie das Lyrische allzu ängstlich vermeidet, in den Augenblicken der Leidenschaft ohne mächtigen Schwung. Der Grundfehler des Stückes liegt wohl darin, daß der Dichter seine Heldin fortwährend sehr edel zu schildern sucht, ohne bei uns Sympathie für sie erwecken zu können. Denn ihre Liebe zu dem alten Könige, ihre Untreue gegen einen tapferen, kräftigen, braven Gemahl ist durch die verwirrende Glorie der Majestät nur schwach motivirt. Wir können durch die Reaction des edlen sittlichen Gefühles in dieser ehebrecherischen Maitresse nicht zu ihren Gunsten bestochen werden. Ueberdies wird man zu deutlich auf das körperlich Pathologische der Heldin hingewiesen, um nicht auch hierin Consequenz zu verlangen. Die Schwangerschaft ist ein weiblicher Ausnahmezustand, der stets besondere psychologische Symptome mit sich führt, die Heldin ist daher nicht vollkommen zurechnungsfähig; man kann wenigstens ihrer Exaltation eine rein körperliche Grundlage unterschieben. Dies ist in der Tragödie immer störend. Auch erinnert die Art und Weise, wie sich der Posthumus zur rechten Zeit empfiehlt, zu sehr an einen Vortrag in einer geburtshilflichen Klinik; und wenn auch nichts Menschliches der Natur widerstrebt, so widerstrebt doch Manches der Kunst. Das zweite Trauerspiel Meißner's: „Reginald Armstrong oder die Welt des Geldes“, erinnert nicht nur vielfach an

Clavigo, indem besonders der Carlos nicht zu verkennen ist, sondern ist auch zu sehr dramatisch skizzirt, nur mit Naturlauten der Empfindung und der Leidenschaft ausgestattet. Das Skizzenhafte bleibt aber ein für allemal im Drama ein Fehler. Es ist die Klippe von Meißner's Talent, die er auch nach kritischen Berichten in seinem neuesten Trauerspiele: „der Prätendent von York", nicht umschifft zu haben scheint. Nicht, als ob es diesem Talente an Pracht der Farben und lyrischem Zauber fehlte — das hat er im „Ziska" und den „Gedichten" zur Genüge bewiesen — aber die Einsicht in die Unzulänglichkeit des Lyrischen im Drama treibt ihn an, den hierin glänzenden Reichthum seiner Begabung gleichsam zu ignoriren; er will nur durch dramatische Mittel und Hebel wirken; aber er kann jenen Ausfall noch nicht ersetzen; und so kommt eine gewisse Nüchternheit und Farblosigkeit in seine Dramen, die störender wirkt, als ein Uebermaß der lyrischen Fülle, das ja bei Shakespeare und Schiller glänzende Antecedentien findet.

Wir haben aus der Menge der Autoren, welche dieser Richtung angehören, die hervorragendsten herausgehoben. Wir wiederholen es, in diesen Schriftstellern, denen man von den früher erwähnten besonders noch Hebbel und Ludwig anreihen könnte, liegen die Anfänge eines Dramas der Zukunft, dessen Aufgabe ist, im modernen Geiste eine nationale Bühne zu schaffen. Wir müssen uns ein für allemal dagegen verwahren, als ob wir das Moderne im jungdeutschen Sinne etwa als das Frivole oder Pikante auffaßten. Wir haben uns schon früher über die tiefe Bedeutung ausgesprochen, die wir diesem Begriffe geben. Auch das Nationale ist mit eingeschlossen; aber nicht Alles, was die Tradition uns an die Hand giebt, sondern nur, was noch gegenwärtig den Geist der Nation zu erheben vermag und mit ihren tiefsten Interessen verwachsen ist. Das Gebiet des modernen Dramas liegt indeß nicht brach; es findet zahlreiche Bebauer. Wir erwähnen nur den keck charakterisirenden May („Cinqmars"), den dramatisch lebendigen Zahlhas („Jakobe von Baden", „Oldenbarneveldt", „Toussaint l'Ouverture"), die beiden Wangenheim, von denen der Dichter des „Strafford" und „Marlow" ein noch ungebundenes und ungeläutertes, aber nicht unbedeutendes Talent verräth, während der Verfasser der „Juristen" durch sonderbare und spitzfin-

dige Verstandescombinationen und effectvolle Verwickelungen nach dem Ruhme der Originalität strebt, den in der Anlage verständigen, in der Ausführung einfachen Max Kurnik („Charlotte Corday", „Ein Mann", „Simson und die Philister"), den gewandten, aber flüchtigen Max Ring („die Genfer"), die socialistische Elisabeth Sangalli („die Macht des Vorurtheils"), den kräftig charakterisirenden Carl Gaillard („Thomas Aniello", „Cola Rienzi"), Firmenich, Radewell, Jsmar u. A. Wenn auch die Hast und der Eifer der modernen Production sich in den letzten Jahren abgekühlt hat und das Jahr 1847, welches uns „Uriel Acosta" und „die Karlsschüler" brachte, den Höhepunkt dieses ersten dramatischen Aufschwunges bezeichnet, welcher durch das Jahr 1848 und seine unverhofft gewaltsamen Bewegungen wieder unterbrochen wurde, indem die Kraft unserer besten Autoren durch die heftige Parteiung gelähmt ward, die Alles verwarf, was nicht in ein bestimmt formulirtes Credo paßt, so steht doch ein um so größerer Aufschwung in Aussicht, welcher den harten politischen Prüfungen der Nation ihren geistigen und dramatischen Kern entnehmen und durch den tragischen Ernst des Lebens den Ernst der Tragödie steigern wird, ein nationales Drama, so weit es die Zersplitterung der Nation erlaubt, die aber doch eins ist in ihrer hohen Begeisterung für ideale Güter und eine, wenn auch leider unfruchtbare Energie der That bewies, welche der Lebensnerv jeder dramatischen Dichtung ist.

Sechster Abschnitt.

Das bürgerliche Schauspiel, das Lustspiel und die Posse:

Charlotte Birch-Pfeiffer. — Eduard Devrient. — Prinzessin Amalie von Sachsen. — Carl Blum. — Carl Töpfer. — Eduard Bauernfeld. — Roderich Benedix. — Feodor Wehl. — Gustav zu Putlitz. — Friedrich Hackländer. — Ferdinand Raimund.

In der heutigen Literatur ist die künstlerische Production nicht zulänglich, den geistigen oder ungeistigen Bedarf der Masse zu decken. Diese Masse hat incommensurable Gelüste, welche die antike Welt nicht kannte, ein Lese- und Schaufieber, welches nur durch derb stoffliche Mittel befriedigt werden kann. So geht neben der Nationalliteratur eine Volkslite-

ratur einher, die nicht in ihr aufgeht. Das ist ohne Frage ein anomales Verhältniß; aber da es besteht, verlangt es Berücksichtigung, bis es einer reiferen, activen und passiven Bildung gelungen ist, diesen Riß auszufüllen. Die Production der Masse für die Masse, zu der schon im vorigen Jahrhunderte die noch grassirenden Ritter-, Räuber- und Geisterromane zu rechnen waren, hat mehr ein culturhistorisches, als ein literarhistorisches Interesse. Auch für die Bühne haben die Werke einer mit künstlerischen Intentionen schaffenden Phantasie niemals ausgereicht; es bedurfte stets roher, aber lebendiger Spectakelstücke, welche die deutschen Theater nicht blos zu einer lärmenden Sonntagsfeier in Scene gehen ließen, sondern welche auch in der Woche die eigentlichen Stammhalter des Repertoirs waren. Hierzu gehörten nicht blos die Ritter- und Räuberschauspiele, unter denen der große Bandit Abällino von Zschokke einen hohen Rang einnimmt; auch beliebige geschichtliche und Roman-Stoffe wurden zum Zwecke einer lärmenden Erbauung zurechtgeschnitten, und für das Durchschnittspublicum der Mittelklasse bedurfte es einer erquickenden bürgerlichen Moral im Style und Geiste Iffland's, um den Ansprüchen einer solideren Schaulust gerecht zu werden. Die Vertreter dieser blos praktischen Richtung thaten hin und wieder einen glücklichen Griff; manches roh zusammengefügte Drama gewann durch das zufällige Interesse des Stoffes eine höhere Bedeutung; aber im Ganzen blieb die Behandlungsweise so derb und willkürlich, daß sie jeden ästhetischen Maßstab verschmähte. Wer kennt nicht die Namen eines Ziegler, Vogel und anderer eifriger Bühnenfabrikanten, welche oft in geschickter Weise die Verlegenheiten der Theater um ihr tägliches Brot zu beseitigen verstanden? Wie viele mühselig beladene Theaterdirectionen hat nicht Johanna Franul von Weissenthurn*) (1775—1847) erquickt, deren Joch so leicht war, sowohl im bürgerlichen Rührstücke, als auch im historischen Schauspiele, das von ihr, wie z. B. „Johann, Herzog von Finnland", ebenfalls in ein Familien-Rührstück verwandelt wurde! Welcher Literarhistoriker könnte dieser principlosen Productivität gerecht werden, deren Wogen über den Häuptern der Mitlebenden zusammenschlagen, und von denen der Nachwelt Nichts übrig bleibt, als

*) „Schauspiele" (14 Bde. 1810—1836).

die Erinnerung, welche die stete Wiederholung desselben Schauspieles mit sich bringt! Diese Autoren lassen sich nur in äußerlicher Weise durch größere oder geringere Geschicklichkeit unterscheiden. Glücklicherweise hat die neueste Zeit eine hervorragende Schriftstellerin aufzuweisen, in welcher sich diese ganze Richtung am schlagendsten charakterisiren läßt, ohne daß man einen unnöthigen Ballast von Namen mitzuschleppen brauchte! Charlotte Birch-Pfeiffer aus Stuttgart (geb. 1800), seit 1844 in Berlin und Beherrscherin des Repertoirs der Hofbühne, eine keck zugreifende Schriftstellerin von der Productivität Kotzebue's, hat die Frau von Weissenthurn längst von den deutschen Bühnen verdrängt und sich mit dem Ungestüme einer energischen Natur durch alle Hindernisse Bahn gebrochen, die einer weitgreifenden Wirksamkeit im Wege standen. Das Berliner Theater sträubte sich lange gegen ihre naturwüchsigen Productionen — man hielt sie nicht für courfähig und fürchtete, die classische Stätte durch sie zu entweihen. Sie besiegte alle Zweifel in einer so glänzenden Weise, daß sie bald als Souverain gebot, wo man der Bittenden den Zutritt verweigert hatte. Die Kritik war spröde und zögernd in der Anerkennung; sie glaubte ihre Werke nur mit Fausthandschuhen anfassen zu können; sie wollte sie nicht kritisiren, sondern nur durch eine Quarantaine absperren. Diese Bedenken endeten damit, daß die Berliner Dramaturgen, nachdem Frau Birch ihnen die Brillengläser geputzt, alle möglichen und auch einige unmögliche Vorzüge in ihren Dramen entdeckten. Das Berliner Publicum aber, dem man Intelligenz und Urtheil gewiß nicht absprechen kann, erkor die Verfasserin des „Hinko" zu seinem Lieblinge, und sie konnte die Größe seiner Liebe an den Tantièmen messen, mit denen Herr von Küstner in rühmlicher Weise das Genie der deutschen Schriftsteller zu ermuthigen suchte. Frau Birch mußte in der That bedeutende Wandelungen durchgemacht haben, um solche Erfolge erzielen zu können, Erfolge, welche auf einen Fonds von Tüchtigkeit unzweifelhaft hinweisen. In der That hatte Frau Birch gegenüber der weitschweifig sentimentalen und moralisirenden Weissenthurn entschiedene Vorzüge. Sie war frisch, keck, sachlich, kurz angebunden, effectvoll im Großen und Kleinen, wirkte bald auf das Gemüth und bald auf die Sinne, hin und wieder sogar auf den Geist; sie verhielt sich zur Weissenthurn, wie Meyerbeer zu Mozart; sie war

moderner und liebte eine berauschende Instrumentalmusik. Freilich, ihre erste Sturm- und Drangepoche hatte sie nur zum Lieblinge der Gallerie gemacht. Wer kennt nicht den „Freiknecht Hinko", eine mit Knalleffecten geladene dramatische Mine? Wer nicht „Pfeffer-Rösel" (1833), dies süße Nürnberger Pfefferkuchenstück mit seiner im Munde zergehenden Naivetät? Frau Birch las damals in ihren Mußestunden Novellen von Storch und Döring, wie sie später Romane von Dumas, George Sand, Friederike Bremer und Auerbach las. Es kam auf den Nahrungsstoff an, den sie dramatisch assimilirte; von der Lectüre der Frau Birch hing nicht blos das Geschick des deutschen Theaters ab, sondern auch die Kunsthöhe ihrer eigenen Schöpfungen. Denn ihre lebendig angeregte Phantasie hatte stets die dramatischen Rubriken zur Hand, in welche sie den Stoff hineinpaßte; während des Lesens verwandelte sich ihr Alles in Acte und Scenen; sie sah die Gestalten auf der Bühne vor sich, sie besaß eine große theatralische Intuition. Ohne Frage ist es keine leichte Kunst, einen Koffer so geschickt zu packen, daß recht viel hineingeht! Frau Birch besaß diese Kunst in einem hohen Grade. Sie packte einen Roman in ein Drama, ohne daß ein Zipfelchen davon hervorhing oder irgend ein Charakter gedrückt wurde. Dies zeugte von Umsicht und Oeconomie. Kurz, so vielseitige praktische Gaben mußten zur Geltung kommen, sobald der Zufall ihnen günstigere, feinere Stoffe entgegenbrachte; freilich mußten es Stoffe sein, die nicht, wie „Johannes Guttenberg" (1836) oder „Rubens in Madrid" (1839) einen allzu idealen Anstrich hatten, denn das Naturell der Frau Birch hatte eine gewisse Erdschwere, welche keinen freieren Flug verstattete. Dagegen waren die Kinder ihrer Muse der gesellschaftlichen Verfeinerung zugänglich; sie konnten sich sowohl in die Salontoilette des französischen Intriguenstückes finden, als sie sich auch anständig genug im sittsamen Häubchen der deutschen Ifflandiade ausnahmen. Auf diesen beiden Feldern erblühten der Dichterin unverhoffte Lorberen, um so mehr, als sie Tact genug besaß, alles Altväterische zu vermeiden und die Mode des Tages mitzumachen. Zu den Hofintriguenstücken gehören „die Marquise von Villette" (1847), „Anna von Oestreich" (1850), „ein Billet" (1851), „ein Ring" u. A. In diesen Dramen herrschen ein richtiges Costüm und anständige Manieren; die Ver-

wickelung ist, besonders in den beiden ersten, nicht ohne Spannung, obgleich im „Billet" bis zur Abspannung verworren; die Charakteristik entspricht der heutigen mittleren Darstellungskunst und giebt ihr manche glückliche Handhabe zu ihrer Bewährung, wenn sie auch nirgends in die Tiefe geht. „Richelieu" freilich ist ein mattes Daguerreotyp des großen Staatsmannes und nicht viel mehr, als eine Statistenrolle, und Bolingbroke erreicht nicht im Entferntesten weder sein historisches, noch sein Scribe'sches Urbild. Dagegen sind Charaktere, wie d'Artagnan u. A., von wohlthuender Frische und aus einem Gusse. Ebenso große Erfolge hat Frau Birch den Dramen der zweiten Gruppe, ihren bürgerlichen Schauspielen, zu verdanken, mochten sie nun selbstständig aus ihrer Phantasie entspringen, wie „Eine Familie" (1849), oder, wie „Dorf und Stadt", einer Erzählung oft mit wörtlicher Benutzung des Dialoges nachgedichtet sein. Beide können es mit den meisten Stücken von Iffland aufnehmen, denn in Beiden herrscht große Wahrheit und Frische der Charakteristik und dabei ein richtiger Tact in der Benutzung von Zeitstimmungen und modern-bürgerlichen Verhältnissen. Freilich ist die Charakterzeichnung nicht von allen Uebertreibungen frei. Die unerschöpfliche Redseligkeit der Brauerswittwe macht einen ermüdenden Eindruck, und viele Kleinlichkeiten der bürgerlichen Lebensprosa wirken in der mikroskopischen Darstellung komisch. Das Drama „Dorf und Stadt" war bekanntlich Veranlassung zu einem Processe, durch welchen Auerbach, der Verfasser der „Frau Professorin", einer Dorfgeschichte, nach welcher das Drama bearbeitet ist, sein geistiges Eigenthumsrecht wahren wollte. Auerbach verlor diesen Proceß, und mit Recht; denn er hätte es eher der Frau Birch danken sollen, daß sie seiner Erzählung durch ihre dramatische Bearbeitung die allgemeine Aufmerksamkeit zugewendet. Die beiden ersten Acte von „Dorf und Stadt" sind anmuthige idyllische Gemälde, deren poetischer Eindruck allerdings ein Verdienst Auerbach's ist; die letzte Hälfte des Stückes dagegen setzt an die Stelle dieser edlen Einfachheit theils den trivialen und verschrobenen Dialog der Salons, theils eine kecke und kokette Naivetät, theils die Tragik einer innerlich hohlen Sentimentalität. So parodirt sich die rührende Versöhnung des Schlußactes von selbst; denn ein Frieden, der im Rausche geschlossen wird, verspricht keine Dauer, und die Befriedigung, die das nach Hause

gehende Publicum über diese zweifelhaft beleuchteten Scenen des ehelichen Glückes empfindet, wird immer nur eine halbe bleiben, weil sich dies Glück bei innerem Zwiespalte der Charaktere nicht auf vorübergehende Stimmungen gründen kann. Die neuesten Dramen der Frau Birch: „der Pfarrherr", in welchem sie ihr bescheidenes Scherflein zur modernen Tendenzdramatik beitrug, „Im Walde" (1854), einige idyllische Scenen nach einem Romane von George Sand, und „die Rose von Avignon", ein Rückfall in die jugendliche Sturm- und Drangepoche, in welchem die Dichterin nicht bildlich, wie mit ihren früheren Stücken, sondern thatsächlich die ganze Bühne überschwemmte — alle diese und einige spätere Productionen erreichten weder den Werth, noch die Erfolge der vorausgehenden. Eine allzu große Fruchtbarkeit hat immer schnelle Erschöpfung zur Folge, besonders wenn sie durch kein fortschreitendes Streben geregelt wird. Die Rüstigkeit, Tüchtigkeit, ja Unentbehrlichkeit der Frau Birch verdient gewiß volle Anerkennung. Auch hat ihre ganze Wirksamkeit, da sie gar keinen Charakter hat, mindestens auch keinen schädlichen, und eine nirgends krankhafte Solidität des deutschen Gemüthes, eine hausmännische Bravheit liegt vielen ihrer Stücke zu Grunde. Dies vorherrschend deutsche Element unterscheidet ihre Dramen, sowie die Stücke des bühnenpraktischen Adami („Ein deutscher Leineweber", „Königin Margot", „Provinzialunruhen") von den französischen Effectdramen, mit denen sie die Herrschaft über die Bühne theilen müssen; denn die Bearbeiter dieser Stücke eröffneten der einheimischen Industrie eine bedenkliche Concurrenz. Die Keckheit des Effectes und der Motivirung, eine socialistische Tendenz, welche in einer sehr planen und einleuchtenden Ausführung die Gemüther des Volkes ergriff, das scharfe anatomische Messer, welches an sociale Zustände gelegt wurde und sich bisweilen in ein Guillotinenmesser für die privilegirten Stände verwandelte, das große drastische Interesse des Stoffes — alles dies sicherte der Boulevardsdramatik auch in Deutschland einen nicht unbedeutenden Erfolg. Zwar scheiterten einzelne Dramen, wie „Clarisse Harlowe", eine Nothzuchtstragödie mit grellster Beleuchtung, weil sie das deutsche Sittlichkeitsgefühl zu brutal verletzten; aber „Marie Anne", „der Lumpensammler", „der Bajazzo und seine Familie" machten triumphirend die Runde über die deutschen Bühnen und

wurden Lieblingsstücke des großen Publicums, trotz der begründeten Ausstellungen der deutschen Kritik, welche das Verzerrte und Unwahre in Situationen und Charakteren und das Unkünstlerische in ihren groben Nerven- und Sinnenreizen nachdrücklich hervorhob. Eine Stufe höher, als die etwas bunte dramatische Putzwaarenhandlung der Frau Birch stehen die bürgerlichen Familiendramen eines Eduard Devrient und der Prinzessin Amalie von Sachsen, in denen die Darstellungsweise Iffland's, mit größerer geistiger Vertiefung und auf den modernen Horizont visirt, ihre Auferstehung feierte. Eduard Devrient aus Berlin (geb. 1801), eine sinnige platonische Natur von großer Klarheit und Bestimmtheit der Anschauungen, hat sich um die geistige Beleuchtung der deutschen Bühnenzustände unleugbare Verdienste erworben. Seine „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ (3 Bde. 1848) bildet die nothwendige Ergänzung zu Rötscher's Schriften; denn nachdem dieser Aesthetiker die Schauspielkunst in seiner denkwürdigen Monographie vor das Forum der Wissenschaft gezogen, mußte sich ihre wissenschaftliche Selbstständigkeit auch auf dem Gebiete der Geschichte bewähren. Das Bild ihrer Vergangenheit, das Devrient mit wissenschaftlichem Ernste und Fleiße und in klar gesonderten Entwickelungsepochen entrollte, wies von selbst auf die Zukunft hin, welche demselben Autor als das Resultat der historischen Entwickelung lebendig vor die Seele trat. Seine Schrift: „Das Nationaltheater des neuen Deutschlands“ (1849) enthält im energischen Style warmer Ueberzeugung so wesentliche Gesichtspunkte der Reform, einer Reform, welche das Bühnenwesen nicht einseitig isolirt, sondern seinen Zusammenhang mit dem ganzen geistigen und nationalen Leben festhält, daß alle künftigen Bestrebungen an sie wieder anknüpfen müssen. Seine Dramen („Dramatische und dramaturgische Schriften, 3 Bde. 1846) bewegen sich auf dem eng abgegrenzten Boden, auf dem seine poetische Begabung, die Begabung eines darstellenden Künstlers, sich heimisch fühlte; aber sie bewegen sich mit großer Sicherheit und Anmuth und einer seelenvollen Wärme des Ausdruckes. Es sind Herzensgeschichten, die im Kreise moderner Lebensverhältnisse spielen. Neben vortrefflicher technischer Radirung und sauberster Ausführung der scenischen Composition und der Charakteristik fesselt ein tieferes und innigeres

Hinabsteigen in das Seelenleben, als wir es bei Iffland finden. Wohl gilt auch Eduard Devrient, wie Iffland, das Detail des Individualisirens für die höchste Kunst des Dramatikers, weil Beide während des Producirens die praktischen Zwecke der Darstellung vorzugsweise vor Augen haben; aber die Wärme des Gemüthes ersetzt doch bei ihm den poetischen Hauch, den wir nur selten in den Isflandiaden finden. Ueberhaupt beruht seine Moralität nicht auf blos spießbürgerlicher Grundlage; es sind modernere Elemente, welche sich in seinen Dramen spiegeln. So z. B. in den „Verirrungen", in denen die Capricen eines weiblichen Herzens, das sich zu einer ganz unpassenden, fast komischen Neigung zu einem Bauerntölpel verirrt, mit ebenso vieler Kühnheit, wie Wahrheit gezeichnet sind. Gerade die praktische Welt- und Menschenkenntniß, mit welcher die gesellschaftlichen Verhältnisse und alle Nebencharaktere geschildert werden, giebt uns ein seltenes Gefühl von Sicherheit, welches auch der ganzen Darstellung selbst bei gewagten psychologischen Uebergängen innewohnt. Einer noch größeren Einfachheit in der Composition und Ausführung befleißigt sich die Prinzessin Amalie von Sachsen in ihren liebenswürdigen Schauspielen, welche jede Würze des Effectes und Contrastes verschmähen und dennoch durch die sorgsame Charakterzeichnung, durch die Feinheit psychologischer Züge, durch milde Beleuchtung und harmonische Anschauung der Lebensverhältnisse eine angenehm anregende Wirkung ausüben. Es weht ein Geist des Wohlwollens und echt menschenfreundlicher Gesinnung durch diese Stücke, welcher ihnen ein heiteres, festtägliches Gepräge giebt und auch mit den einfachsten Mitteln eine erwärmende Spannung hervorruft. Auch wo sie Sonderlinge zeichnet, wie „den Doctor Löwe" im „Oheim", wird sie niemals so bizarr, wie die originellen Kraftdramatiker oft bei ihren gewöhnlichen Charakteren. Durch die meisten ihrer Stücke zieht sich als Grundgedanke die Verherrlichung des geistigen und sittlichen Kernes auch in der rauhen und wenig versprechenden Schale. Diese Verklärung des inneren Wesens gegenüber der äußeren Form finden wir eben bei jenem Doctor Löwe im „Oheim", bei dem Landjunker Rudolph im „Landwirth", dem Grafen Paul im „Majoratserben". Alle diese unbeholfenen oder mit komischen Eigenthümlichkeiten behafteten Helden triumphiren über die feingebildeten Kinder der Welt, die im Gefühle ihrer Ueberlegenheit

einen solchen Sieg nicht für möglich halten. Darauf beruhen die echt dramatischen Ueberraschungen, welche die Dichterin zu bereiten weiß.

Wenn unser Bühnenschauspiel sich an Iffland anlehnt, so hat unser Conversationslustspiel die Bahn, die Kotzebue ihm eröffnet hat, bis jetzt nicht verlassen, und nur auf dem Gebiete der Posse haben sich neue und eigenthümliche Erscheinungen und Richtungen aufgethan. Das Salonlustspiel hat wohl eine modernere Färbung angenommen, die ihm nie fehlen wird, da es aus der gleichzeitigen Gesellschaft heraus- und wieder in sie hineingedichtet wird; aber seine Grundzüge sind unverändert geblieben, und selbst die Charaktertypen haben nur geringe Wandelungen erlitten. Wir begegnen stets einer Liebesintrigue, die über größere oder geringere Hindernisse triumphirt; wir begegnen sonderbaren Onkeln und lächerlichen Tanten, drolligen Bedienten und naiven Kammerjunkern, glücklichen ersten und unglücklichen zweiten Liebhabern und den unsterblichen Lieblingsfiguren Kotzebue's, den dummen Jungen vom Lande und aus der Stadt. Höchstens sind noch jüdische, verbildete Banquiers, Vertreter einer affectirten Geldaristokratie, und geckenhafte Literaten hinzugekommen. Unsere Komödie ist nur Familienlustspiel; über den Kreis der Familie greift sie nirgends hinaus und bleibt so der herkömmlich überlieferten Form getreu. Die Bühne wird durch sie jeden Abend in ein neues Heirathsbureau verwandelt, ein Kreis, der nachgerade erschöpft ist; denn wo sollen neue Situationen und Verwickelungen auf diesem Gebiete herkommen? Unsere meisten Lustspieldichter beschränken sich auf ein combinatorisches Spiel, indem sie Situationen aus früheren Stücken neu zusammenschieben oder Charaktere modisch zustutzen, die bereits im alten Costüme über die weltbedeutenden Bretter gewandelt sind. Staat und Gesellschaft berührten nur in flüchtigen Streiflichtern, wie im „Salzdirector“ von Putlitz, oder mit schüchterner Allegorie, wie in „Großjährig“ von Bauernfeld, das abgegrenzte Gebiet des Lustspieles. Bedeutendere satyrische Anläufe haben einige bereits oben erwähnte Autoren unternommen, Freytag in den „Journalisten“ und Gutzkow in „Lenz und Söhne“, in einer Richtung, in welcher eine ersprießliche Fortentwickelung des modernen Lustspieles möglich scheint. Es fehlte ihm bisher selbst, wo es Zeitthorheiten geißelte, das geistige Arom; eine Alles abplattende Mittelmäßigkeit

conventioneller Formen und oberflächlicher Beziehungen ließ keine kaustische Schärfe, keine tiefer eingreifende Satyre aufkommen; man fürchtete sich, den Ton eleganter Geselligkeit, der über Alles im Fluge hinweggleitet, durch zu gewichtige Schärfen des Gedankens zu unterbrechen. Wo der Lustspieldichter eine ernste Miene annahm, da warf er sich in die Positur einer priesterlichen, aber trivialen Moral, der alle Grazien des Humors ausgeblieben waren. Was dem Salonlustspiele, dem Kotzebue'schen Schablonenstücke, im Durchschnitte fehlt, ist der tiefere Humor. Man weiß oft nicht die Grenzlinie zwischen diesem Lustspiele und dem Schauspiele herauszufinden; eines ist so bürgerlich nüchtern, wie das andere, und nur der größere Raum, der den komischen Episoden eingeräumt ist, giebt einen äußerlichen Unterschied an die Hand. Die tiefere Weltanschauung, die auch Kotzebue nicht besaß, fehlt fast allen seinen Nachfolgern. Daher können nur Autoren von wahrer geistiger Ueberlegenheit das deutsche Lustspiel verjüngen und in neue Bahnen lenken. Bei unseren Lustspieldichtern kann die kritische Physiognomik im Ganzen nur geringe Studien machen; denn es herrscht bei ihnen eine durchgängige Familienähnlichkeit, so daß ihre Portraits keiner ausführlichen Unterschriften bedürfen.

Hinter Kotzebue zieht seine alte Garde einher, trefflich exercirte, tapfere, aber auch lustige und liederliche Gesellen! Voran geht Julius von Voß (1768—1832), der Dramatiker der Fähnriche und Marketenderinnen, mit seinen Lustspielen, welche die Niederlage von Jena erläutern. Eine hochgeschürzte Muse; ein herausfordernder Ton; wüste Wachtstubenkomik, welche die Trümpfe mit den Fäusten auf den Tisch schlägt; lustiger Bowlenhumor im naßkalten Bivouak! Man fühlt aus diesen Lustspielen, denen kecker Witz nicht abzusprechen ist, die ganze naßkalte Atmosphäre jener Zeit heraus, welche den Schlachten von 1806 und 1807 vorausging. Zwar sind die „Lustspiele" von Voß (1807—1818) zum Theile später erschienen, und auch „Neuere Lustspiele" 7 Bde. (1823—27) folgten ihnen nach; aber die ersten, welche die eigenthümlich zersetzte Cultursphäre Berlins schildern, zur Zeit, als das Gebäude Friedrich's des Großen, wunderlich unausgebessert, durch die Erdstöße der Revolution und des Imperatorenthums erschüttert wurde, geben dem Dichter seine culturhistorische Bedeutung, und auch alle übrigen verrathen nur zu sehr, daß

gerade jene Epoche in Fleisch und Blut des Lustspieldichters übergegangen ist. Deshalb ist auch Voß rascher veraltet, als Kotzebue; und selbst einige modernisirte Aufstutzungen seiner Lustspiele, wie z. B. „Künstlers Erdenwallen“, das Louis Schneider bearbeitete, konnten keinen dauernden Erfolg gewinnen. Er war ein treuer Sittenmaler aus einer vergessenen und unrühmlichen Epoche! Hinter dem Berliner Voß folgt der Hamburger Lebrun, ein geschickter und fruchtbarer Bühnendichter mit französisch würzhaftem Geiste und ansprechender Grazie, der Breslauer Eßkünstler Carl Schall, mit seinem gesunden Humor, der mit aufgestreiften Hemdärmeln mit dem großen Löffel in die dampfende Suppenterrine des geselligen Lebens greift und einige Brocken köstlichen Humors hervorholt. Seine „unterbrochene Whistpartie“ mit dem Charakter des Käferjägers Scarabäus macht einen durchaus erheiternden Effect. Ihm schließen sich an: Albini, gefällig, leicht, gewandt („Kunst und Natur“); P. A. Wolff, der Dichter der volksthümlichen Preciosa, in welchem neben dem Zigeunerthume auch der Humor der großen Retiraden seinen typischen Ausdruck gefunden („der Kammerdiener“, „der Mann von fünfzig Jahren“); Clauren, novellistisch, süßlich, ohne Kraft und Wahrheit („der Wollmarkt“, „das Vogelschießen“); Kurländer, der Herausgeber eines dramatischen Almanachs, den er mit zahlreichen Spenden bereichert; Herzenskron, Lembert in Oldenburg, Ellmenreich u. A. Theodor Hell (Carl Theodor Winkler aus Waldenburg in Sachsen, geb. 1775), seit 1823 Herausgeber des „dramatischen Vergißmeinnicht“, hat eine langjährige unermüdliche Thätigkeit mit Glück darauf verwendet, französische Productionen der leichteren Art der deutschen Bühne und unseren nationalen Verhältnissen anzupassen; er hat durch diese leichtblütige französische Dramatik auch der deutschen Lustspielmuse eine größere Beweglichkeit und praktische Sicherheit gegeben. Seine Originalstücke haben indeß einen vorwiegend deutschen Charakter und gefallen sich besonders darin, durch altmodische und schwerfällige Charakterchargen eine komische Wirkung zu erzielen. Einzelne, wie „Glückswechsel“ oder „die Marionetten“ („Neue Lustspiele“ 1807, erster Band), haben eine echt poetische Grundidee, welche auch vielen neuen Possen zu Grunde liegt; wir sehen die Menschen wie Marionetten an den Fäden der Fortuna tan-

zen, kleinmüthig und übermüthig, spröde und liebedienerisch, je nach den wechselnden Launen der Glücksgöttin.

Einen noch dauernden Einfluß auf das heutige Bühnenrepertoire üben zwei Lustspieldichter aus, deren Begabung sich ebenfalls an ausländischen Mustern schulte, die Berliner Carl Blum*) (1785—1844) und Carl Töpfer**) (geb. 1792). Beide sind nicht gerade sorgsam in der Angabe der Originale, die sie allerdings mit großer Gewandtheit verdeutschten, indem sie nichts Fremdartiges weder in Empfindungen und Gedanken, noch in den bestimmten Lebensverhältnissen stehen ließen. Dabei sind sie im höchsten Grade dramatisch lebendig. Bei Carl Blum ist Alles Action; keine Hemmung weder durch humoristische Excurse, noch moralische Redensarten oder süßliche Sentimentalitäten. Die Personen, welche in den Reisewagen dieser Stücke gepackt sind, dürfen an keiner Station lange verweilen; denn der Dichter selbst läutet rasch die Klingel zur Weiterfahrt, indem er wohl weiß, wie gefährlich die Kunstpausen der Handlung dem Erfolge werden können. So ist z. B. „der Ball zu Ellerbrunn" nach Rota's „la fiera", „der Vicomte von Letorières" nach Bayard, „die beiden Britten" nach Merville gedichtet; aber die meisten dieser Bearbeitungen machen den Eindruck deutscher Originalstücke. Blum's wirkliche Originallustspiele, wie „Tempora mutantur" sind etwas schwerfälliger; Humor und Witz haben zu viel Vorspann aus Kotzebue's dramatischer Posthalterei, aber sie sind frei von Kotzebue's Sentimentalität und schlagen zuweilen auch gemüthvolle Töne an. Noch productiver, als Blum, ist Töpfer, ein praktischer Kopf, der das dramaturgische Gewerbe versteht und sich vom Zeitgeiste soufflieren läßt. Er besitzt in ausgebildeter Weise die eine Seite des echten Lustspieldichters, den Strömungen der Mode und des Tages zu folgen und allen wechselnden Stichwörtern Gehör zu schenken. Wenn aber irgend eine Mode oder Richtung die Gunst des Zeitgeistes verscherzt hat, da ist er rasch mit der satyrischen Geißel hinterher. Dagegen fehlt ihm, wie allen diesen Autoren, der tiefere Humor, welcher selbstgewiß über den flüchtigen Erscheinungen des Tages steht und, ohne aufdringlich zu sein, doch den ver-

*) „Lustspiele für deutsche Bühnen" (1824); „neue Bühnenspiele" (1828); „Vaudevilles für deutsche Bühnen und gesellige Zirkel" (1825); „neue Theaterspiele" (1830); „Theater" (4 Bde. 1839—44).

**) „Lustspiele" (7 Bde. 1830—51).

gänglichen Schein mit Blitzen aus der Tiefe des unvergänglichen Wesens beleuchtet; es fehlt ihm der Humor, der die Zeit begreift und beherrscht und läutert und mit einem großen poetischen Auge auf den kleinen Verwickelungen des Lebens ruht. Zu dieser Poesie hat sich unser modernes Lustspiel überhaupt selten aufgeschwungen, obgleich es nur durch sie den Standpunkt Molière's und Kotzebue's überwinden konnte, ohne gerade in Shakespearomanie und romantische Schwärmereien zu verfallen. Töpfer hat es in neuer Zeit versucht, durch directe Tendenz zu wirken, die aber meist äußerlich, ohne künstlerische Beseelung blieb. So in „Burkhard", in welchem Salon und Werkstätte sich gegenübertreten, so in „Volk und Soldat", in welchem die schroffen Gegensätze der Revolutionszeit zur Grundlage des dramatischen Effectes und Contrastes dienen. Alle diese Stücke haben sich nicht behaupten können, obschon sie an dramatischer Lebendigkeit, an einem frischen, gesunden Humor von unverkümmerter Derbheit und an sicher zugreifender Charakteristik wohl den Vergleich mit Töpfer's früheren Repertoirestücken aushalten. Zu diesen rechnen wir z. B.: „der beste Ton", „die Einfalt vom Lande", „Nehmt ein Exempel d'ran" und viele andere, die allen Verehrern Thalia's geläufig sind. Töpfer's neuestes Lustspiel, „Rosenmüller und Finke oder Abgemacht", erfaßt einen Standesgegensatz der Zeit, der indeß keine politische Bedeutung hat; es zeichnet die Charaktere nach der Verschiedenheit der Berufssphären, die einen bestimmenden Einfluß auf sie ausüben. Die Antipathie, welche der Soldat gegen den Kaufmann empfindet, wird hier als so stark dargestellt, daß sie selbst die Bande der Familie zu lockern vermag. Die Charakteristik ist daher in diesem Stücke in so weit typisch, als die Helden, der speculirende Kaufmann und der martialische Hauptmann, zugleich als Repräsentanten ihres Standes auftreten, wodurch sie zu sehr mit abstract komischen Zügen überladen wird. Doch der lebendige Humor, der frische Fortgang der Handlung und einzelne vortreffliche Episoden, zu denen wir besonders den Buchhalter mit seinem trockenen Comptoirwitz und das benippte Muttertöchterchen mit seinem niedlichen Geplauder rechnen, verbreiten eine unbefangene Heiterkeit, die zu solchen kritischen Ausstellungen weder Zeit, noch Lust hat.

Gegenüber diesem derben Humor der Kotzebue'schen Schule, mit

dessen Batterieen Blum und Töpfer Bresche schießen, ladet uns Bauernfeld zu seinen heiteren Diners der Laune, zu den Tirailleurgefechten des Witzes mit Brotkügelchen und Knallbonbons. Eduard Bauernfeld*) aus Wien (geb. 1804) ist der Hauptrepräsentant des modernen Conversationslustspieles, das sich um feinere Beziehungen dreht, als die keck zugreifende Praxis der vorher Genannten. Der handgreifliche Gegensatz der Stände, den Töpfer herauszugreifen liebt, verwandelt sich bei Bauernfeld in den feineren Contrast geistiger Richtungen, die er in dramatischen Charakteren auszuprägen versteht. Natürlich kann auch die Ausführung nicht zu so derben Hilfsmitteln der dramatischen Action greifen, sondern sie muß sich mehr in einem geistigen und psychologischen Bereiche halten, was die Handlung dieser Stücke arm macht an augenfälligen Ingredienzien. Dagegen ist der Dialog Bauernfeld's fein, gewandt und elegant mit einem ansprechenden humoristischen Anfluge. Von seinen Stücken: „Industrie und Herz", „Ein Tagebuch" u. A. bezeichnet „Bürgerlich und Romantisch" am sprechendsten die dramatische Dichtweise Bauernfeld's. Die modernen Contraste, welche dem Stücke zu Grunde liegen, spiegeln sich mit großer Treue in den Situationen, Charakteren und im ganzen Entwickelungsgange. „Baron Ringelstern" ist, wie alle Bauernfeld'schen Lieblingshelden, ein Mann von großem Fonds des Geistes und Gemüthes; aber etwas blasirt und abenteuerlich, ein Junggeselle, noch liebesfähig und liebenswürdig, aber bereits mit jener reiferen Lebenserfahrung ausgestattet, welche mit überlegenem Humor über den jugendlichen Illusionen steht. Die Blitze dieses Humors sind ein Wetterleuchten aus schwüler Atmosphäre; er ist nicht keck, jugendlich, heiter; an seinen bunten Fahnen flattert ein schwarzer Flor; aber Amor reißt diesen schwarzen Flor ab und verjüngt das Gemüth wieder zu ungetrübter Heiterkeit. Das ist der Entwickelungsgang der meisten Bauernfeld'schen Stücke. Man kann diesen liebenswürdigen Helden, mit denen der Dichter selbst es so gut meint, nicht zürnen, wenn sie auch Alle frivole Antecedentien haben. Bauernfeld's „Großjährig" ist ein vorsichtiges bürgerliches Genrebild, welches die Metternich'sche Vormundschaft und den Freiheitsdrang

*) „Theater" (2 Bde. 1836—37).

des überwachten Volkes, den Kampf zwischen der stabilen und Fortschrittspartei allegorisch darstellt, aber ebenso gut in seiner einfachen Gestalt genommen werden kann. Der Witz der Conversation gipfelt hier in den Schlaglichtern eines geistvollen Humors. Bauernfeld's ernste Stücke: „Ein deutscher Krieger", „Franz von Sickingen", sind zu arm an dramatischer Handlung, um eine durchgreifende Wirkung zu erzielen.

Der Witz, der bei Bauernfeld in dem Dialoge liegt, liegt bei Roderich Benedix*) aus Leipzig (geb. 1811) in den Situationen, in einer theatralischen Fracturschrift, in greifbaren scenischen Combinationen, in heiteren Verwickelungen und Verwechselungen und kindlichen Versteckspielen. Der Witz der Situation ist drastischer, als der Witz der Conversation, aber er springt nur in entscheidenden Momenten hervor; er bedarf längerer Vorbereitungen, welche ohne eine witzige Ader des Dialoges leicht ermüdend wirken. Die Vereinigung von Beiden giebt erst das vollendete Lustspiel. Während die Charaktere von Bauernfeld eine aristokratische Haltung haben, ist Benedix durchweg bürgerlich. Während bei Bauernfeld frivole Elemente mit hineinspielen, herrscht bei Benedix die vollkommene Loyalität einer nach dem Katechismus gebildeten Gesinnung. Die Art und Weise, wie seine Helden gegen Verbildung und Unsittlichkeit eifern, ist indeß oft zu direct und salbungsvoll. Seine Muse hat einen schlichten, männlichen Händedruck, der für die schalkhafte Thalia nicht paßt. Der Lustspieldichter soll seiner Zeit den Spiegel vorhalten, aber sie nicht mit dem Kopfe hineinstoßen. Das ist der Fehler der Ifflandiaden und Birchpfeifferiaden, zu denen auch Benedix in der etwas langathmigen „Mathilde" und im „Kaufmann" beigesteuert hat, den man sich indeß in einem ernsten Schauspiele eher gefallen läßt, als in der heiteren Komödie. Der salbungsvolle Ton einer so directen Moral muß aus ihr ein für allemal verbannt sein. Ein Dichter, der die Moral nicht in die Handlung selbst hineinzuarbeiten versteht, lasse sie lieber ganz heraus. Man muß indeß bei allen Stücken von Benedix anerkennen, daß die Charaktere Wahrheit und inneren Halt haben, daß die Situationen verständig motivirt und geschickt erfunden

*) Gesammelte dramatische Werke (1.—6. Bd. 1846—50).

sind, und daß er ohne alle gewaltsame Hilfsmittel zu interessiren und zu spannen versteht, ein Interesse, das eben nur durch die Längen seiner beschaulichen Betrachtungen beeinträchtigt wird. Freilich beruhen seine Combinationen meistens auf Versetzungen derselben Elemente. Vertauschte Briefe, verwechselte Personen, gestörte Rendezvous sind ebenso stereotyp in seinen Dramen, wie edle, moralische Jünglinge, etwas wilde Jungfrauen, denen ein Licht von Damaskus angesteckt wird, und lächerliche alte Tanten. In einzelnen seiner Lustspiele bildet ein Charakter den Mittelpunkt der ganzen Handlung. So im „bemoosten Haupt oder langen Israel" (1839) einem Rührstücke, in welchem ein alter Student, eine biedere, brave Seele, mit einer glücklicherweise von dem deutschen Wichsier parodirten Sentimentalität, die weinerliche Hauptrolle spielt, die aus den frischen Scenen des studentischen Lebens wie eine verwitterte Ruine hervorragt; so im „Alten Magister"; so in Benedix's bestem Lustspiele, „Doctor Wespe", in welchem sich um einen eitlen Literaten von modernster Schönseligkeit die übrigen Figuren des Stückes in gut erfundenen Situationen und einfach treffender Charakteristik gruppiren, obgleich die Heiterkeit des Ganzen durch einige hochnothpeinliche Bekehrungsversuche und Proben homiletischer Beredtsamkeit gestört wird; so besonders im „Vetter", dessen drolliger, vortrefflich gezeichneter Charakter die Fäden aller Entwickelungen aus sich selbst herausspinnt. Anderen Stücken von Benedix liegt irgend ein moralischer oder socialer Begriff zu Grunde, wie z. B. dem „Ruf", einem künstlerisch componirten Stücke, das aber nicht von fern die gewandte und kühne Dialektik Scribe's erreicht, welcher im „Puff" einen verwandten Stoff behandelt hat, und überdies in der Ausführung an einer weichlichen Sentimentalität leidet; so dem „Lügen", in welchem mit vielem Witze die Ironie der Consequenzen gezeichnet wird, welche der Zufall an eine einzige Unwahrheit knüpft. Die Satyre auf musikalische Bestrebungen der Gegenwart, welche in diesem Stücke zu den erheiterndsten Episoden Veranlassung giebt, hat Benedix später im „Concert" selbstständig durchgeführt. Wir können dem productiven Dichter nicht in alle seine Schöpfungen folgen, unter denen sich manche matte Wiederholungen finden, aber auch manche Lustspiele von erheiternder Wirkung, wie z. B. „das Gefängniß".

Frivoler und witziger, als Benedix, ist **Feldmann**, kernhaft und treffend, von einem Humor, der die Lachlust weckt. Diese gesunde Komik, die oft die Palette fortwirft und in den Farbentopf greift, ist nicht gerade wählerisch in Charakteren und Situationen, sie schweift oft in das Gebiet der Posse hinüber; auch wird sie leicht matt und trivial, wenn ihre joviale Laune versiegt, weil sie nichts Anderes an die Stelle zu setzen hat; aber die komische Kraft ist vorhanden, deren Mangel jede echte Lustspielwirkung lähmt. Hüten muß sich Feldmann vor einer Art und Weise der Charakteristik, welche dadurch an die Caricatur grenzt, daß sie einen Charakter in eine einzige Bestimmtheit auflöst, wie z. B. im „**Höflichen Mann**“, dessen Held eben Nichts ist, als übertrieben höflich, und selbst in dem wahrhaft lustigen Lustspiele: „**der Rechnungsrath und seine Töchter**“ ist der calculatorische Vater der heirathsfähigen Töchter in Gefahr, sich in eine bloße Rechnungsmaschine zu verwandeln. Zu Feldmann's beliebtesten Lustspielen gehört „**der Sohn auf Reisen**“ und „**das Portrait der Geliebten.**“

In neuester Zeit hat sich **Friedrich Hackländer** mit zwei Lustspielen: „**der geheime Agent**“ und „**Magnetische Kuren**“ Beifall erworben. **Hackländer** ist eine gesunde Natur, von großer Welt- und Menschenkenntniß, von jenem sauberen englischen Realismus, der uns in den Werken eines **Dickens** und **Thackeray** entgegentritt. Aus einer mit praktischen Interessen beschäftigten Welt, aus der Lebendigkeit des Kriegs- und Reiselebens bringt er in seinen literarischen Werken jene unmittelbare Frische mit, die bei der ernsten Gedankenarbeit, bei der Vertiefung in wissenschaftliche Probleme, bei der ängstlichen Achtsamkeit auf die ästhetische Regel leicht verloren geht. Beide Lustspiele sind gut entworfen; der Fortgang der Handlung ist einleuchtend motivirt; die Charaktere sind reich mit Zügen ausgestattet, wie sie sich aus einer scharfen Beobachtung der Menschen im täglichen Verkehre leicht ergeben. In den „Magnetischen Kuren“ besonders ist die Art und Weise, wie der Held halb mit, halb ohne seinen Willen mit magischer Kraft auf Personen und Verhältnisse einen durchgreifenden Einfluß ausübt, außerordentlich belustigend. Das Stück enthält weniger eine Satyre auf den animalischen Magnetismus, als vielmehr eine Verherrlichung der Menschenkenntniß und Diplomatie, welche alle Vorurtheile und Schwächen zu ihrem Nutzen zu verwenden

weiß. Was Hackländer in seinen Lustspielen noch vermissen läßt, ist die Kunst dramatischer Beschränkung und Zuspitzung; er liebt es, sich breit und behäbig zu ergehen, und giebt oft eine novellistische Folge von Situationen, statt jener in einander greifenden dramatischen Scenen, durch welche die Handlung wie ein electrischer Funken hindurchspringt.

Es giebt Lustspielstoffe, denen ein kleiner Contrast, eine einzige komische Verwickelung, irgend ein heiterer Gedanke zu Grunde liegt, und die sich daher nicht zu mehreren Acten ausspinnen lassen. Diese besonders in Frankreich angebaute Gattung der proverbes oder Bluetten, der einactigen Lustspiele, die gerade künstlerischer Gliederung und Geschlossenheit ebenso fähig wie bedürftig sind, hat auch in Deutschland eine nicht unbedeutende Zahl von Vertretern gefunden. Steigentesch, Contessa, Castelli u. A. haben diese kleinen komischen Leuchtkäfer in manchen Theaterabend hineinflattern lassen. Heitere Verwechselungen von kurzer Dauer und die sogenannten Verkleidungsrollen, die einem Darsteller Gelegenheit geben, eine äußerliche Virtuosität im Maskenwechsel zu zeigen, bildeten hauptsächlich den Inhalt dieser Stücke. In neuester Zeit haben sie sich nach französischem Muster verfeinert; man hat irgend ein Capriccio des Humors, irgend eine psychologische Pointe in diese einactigen Lustspiele hineingetragen. In diesem Feuilleton der Bühne verdient den Preis ein Autor von großer Feinheit und Zierlichkeit des Denkens und Empfindens, von edler, geschmackvoller Haltung und liebenswürdiger Begabung: Feodor Wehl (Feodor von Wehlen aus Schlesien, geb. 1821). Er ist von allen deutschen Schriftstellern am meisten mit Alphons Karr zu vergleichen, an den er schon durch die Herausgabe seiner „Berliner Wespen" erinnerte. Für solche Begabungen bietet die etwas gründliche und schwerfällige deutsche Journalistik noch nicht Raum genug. Das Streifen und Berühren, das flüchtige Schimmern der florbeflügelten Gedanken, die graziöse Vermittelung zwischen Kunst und Wissenschaft und der Gesellschaft, die liebenswürdige Atomistik, welche aus jedem Blüthenstoffe geistige Honigzellen baut, hat in der Literatur ihr gutes Recht, und die Macht des Kleinen bewährt sich hier, wie in der Natur. Feodor Wehl hat indeß, wie jeder deutsche Autor, auch große und ernste Anläufe genommen. Seine erste Tragödie:

„Herrmann von Siebeneichen" war markig gehalten, im Shakespeare'schen Style, nicht ohne historische Größe; sein „blondes Haar", eine Tragödie der kleinen Ursachen und großen Wirkungen, litt an einer novellistischen Sprödigkeit des Stoffes, obwohl sie manche interessante psychologische Entwickelungen bot und sich durch eine einfache und klare Charakterzeichnung hervorthat; „Hölderlin's Liebe" (1852), ein dramatisches Gedicht, ist reich an lyrischen Schönheiten und in Composition und Versen durchweht vom milden Hauche Goethescher Grazie; doch sind die dramatischen Pointen zu tief unter der geschmackvollen Toilette dieser Verse versteckt. Die „Gedichte", welche sich an dies Drama anschließen, haben eine sanft wehmüthige Färbung; sie brechen, über den Räthseln des Menschenlebens brütend, in anmuthige Klagen aus. Auch als Biograph hervorragender Frauen trat Feodor Wehl auf in seinem Hauptwerke: „der Unterrock in der Weltgeschichte" (3 Bände, 1847—51), in welchem er die Charakterskizzen sicher und elegant auf den culturhistorischen Hintergrund aufträgt. Zartheit in der Schilderung des Bedenklichen und edle und humane Auffassung charakterisiren diese Schrift. So war es nicht die Ohnmacht, größeren Aufgaben gegenüber, sondern die vorwiegende Neigung dieses Autors, das Leben im Kleinen aufzufassen und die Grundlagen der Gesellschaft in ihren Atomen mikroskopisch zu untersuchen, welche ihn zum Anbaue dramatischer Bluetten hintrieb. Sein erstes Lustspiel: „Alter schützt vor Thorheit nicht" ist poetisch gehalten und theatralisch wirksam, doch von einem allzu frivolen Anstriche. „Caprice aus Liebe, Liebe aus Caprice", behandelt eine psychologische Pointe mit anmuthiger Dialektik, „Eine Frau, welche die Zeitungen liest" eine Marotte der Zeit. Ueber allen diesen leichtgeflügelten dramatischen Albumblättern schwebt ein künstlerischer Hauch; französische Feinheit und deutsches Gemüth, Beide ohne Aufdringlichkeit, reichen sich die Hand, ein Bund, der auch für fernere, größere Schöpfungen Ersprießliches verheißt. Neben Wehl ist Gustav zu Putlitz zu nennen. Auch er den wir bereits als sinnigen Miniaturpoeten kennen lernten, begann mit einem größeren Lustspiele: „die blaue Schleife", in welchem die berühmte Adrienne Lecouvreur die Hauptrolle spielt. Das Stück war nicht ohne Frische in Charakteristik und

Dialog, aber viel zu breit, besonders in den letzten Acten. Dagegen sind „die Badekuren" und „das Herz vergessen" anmuthige Bluetten, jenes von studentischer Heiterkeit durchweht, dieses ernster gehalten, gemüthvoll, ohne Sentimentalität. „Der Salzdirector" ist ein echt dramatisches Kind des Jahres 1848 und behandelt mit vieler Laune das Spießbürgerthum, welches, auf einmal vom Traume weltgeschichtlichen Berufes und vom Fieber des Ruhmes ergriffen, sich sonderbar genug geberdet. Die letzten Lustspiele von Putlitz sind indeß matter und deuten auf eine Erschöpfung hin, von der sich der Verfasser in jüngster Zeit zu neuen lyrischen Blumendichtungen emporgerafft. Markiger und drastischer sind der fruchtbare Görner, Alexander Wilhelmi, Joseph Mendelssohn u. A.

Wenn das Salonlustspiel wenig über den Kotzebue'schen Kreis hinausgriff, so war dagegen das historische Lustspiel eine Erweiterung des deutschen Lustspielgebietes. Wir haben seine Bedeutung schon bei Gutzkow's Stücken hervorgehoben, der mit Laube, Freytag, Klein, Zahlhas („Ludwig XIV. und sein Hof"), Berger („die Bastille", „Maria von Medici", „Jean Bart am Hofe"), einen Autor, der die dramatischen Fäden gewandt zu verschlingen und die Charaktere markig zu zeichnen und glücklich zu contrastiren versteht, mit Robert Bürkner („der Traum der Kaiserin"), einem feinen, tactvollen Dramatiker und Novellisten, aber ohne drastische Kraft, der Hauptvertreter dieser neuen Gattung ist. Es war ein nicht geringes Verdienst dieser Lustspiele, welche die Geschichte vom Standpunkte des Kammerdieners, für den es keine Helden giebt, betrachteten und mit Vorliebe die Ironie der kleinen Ursachen und großen Wirkungen hervorhoben, daß sie auch auf das geschichtliche Trauerspiel und Schauspiel eine rückwirkende Kraft ausübten und ein zu allgemein gehaltenes Pathos auf einfach menschliche Bedingungen des Charakters zurückführten. Eine eigenthümliche Art des historischen Lustspieles, das „Künstlerlustspiel", wurde besonders von Deinhardstein („Garrik", „Hans Sachs", „Boccaccio", „die rothe Schleife") gepflegt, nicht ohne gediegene und solide Charakteristik und ohne festen und sicheren dramatischen Styl; aber allzu weitschweifig, in ernster Haltung und ohne poetischen Hauch. Eine leichte dramatische Gattung von zweifelhaftem Werthe, das Bau-

deville, fand in Carl von Holtei's*) liebenswürdigem Talente eine anerkennenswerthe Pflege. Die Leichtigkeit seiner von keinem schweren Gedanken gedrückten Begabung traf mit Glück den sangbaren Ton in Ernst und Scherz. Wie ergreifend ist „der alte Feldherr“ mit seinen kräftigen politischen Chansons, wie lustig „die Wiener in Berlin“, diese komische Contrastirung des Localcharakters der beiden deutschen Hauptstädte! Wie einfach herzig ist die „Lenore“ mit ihren kräftigen militairischen Scenen, ihren weichen, das Gemüth ansprechenden Liederblüthen! Dagegen ist der Werth von Holtei's ernsteren Dramen so ungleich, wie es sein von keinen Gedanken getragenes dichterisches Naturell erwarten läßt! Neben Holtei sind auf diesem Gebiete Angely („das Fest der Handwerker“) und Louis Schneider („Fröhlich“) zu nennen, die aber mehr durch eine unbefangene Lustigkeit wirken.

Die Posse, welche früher nicht viel mehr war, als eine Abart des Lustspieles, ein Lustspiel mit starken Dosen der Komik und grell aufgetragenen Farben, wie z. B. „Pachter Feldkümmel“, „Rochus Pumpernickel“, nahm eigenthümliche, früher ungekannte Formen an, ohne indeß eine einzige zu künstlerischem Abschlusse zu bringen. Die neue Posse bezeichnet vielmehr den Bildungsproceß, welcher den Rahmen des Lustspieles sprengt, um auch auf der Bühne dem Humor weitere Perspectiven zu eröffnen; sie ist das werdende Lustspiel der Zukunft, welches über den Kreis der Familie hinausgreift und Staat und Gesellschaft, das öffentliche, ja das ganze geistige Leben wirksam beleuchtet. Instinktmäßig ging sie auf Eroberung dieses reichen Gehaltes aus und gewann, während sie so aus reicheren Quellen schöpfte, als das Lustspiel, auch ein anderes, größeres Publicum. Der Boden des Lustspieles war der Salon, seine Helden sind die Helden der Gesellschaft, seine Sprache der Conversationston. Nur die Bedienten und Kammermädchen brachten ein volksthümliches Element in diese glatte Einförmigkeit des Salonlebens; in ihnen wurde dem von Gottsched begrabenen Hanswurste eine schüchterne Auferstehung zu Theil. Die Gallerie aber, das eigentliche Volk, sah diese Lustspiele mehr mit Neugierde, als innerer Befriedigung an, mit demselben Blicke, mit dem es von der Straße in einen erleuchteten Ballsaal der

*) Carl von Holtei, Theater (1845).

höheren Stände oder auf eine Hoftafel sieht, obgleich nicht geleugnet werden darf, daß manche Elemente der fein geselligen Bildung so dem Volke zugänglich wurden. Doch im Ganzen lagen ihm die Interessen der feinen Lustspielcirkel fern. Dagegen trat die Posse als das echte Volkslustspiel auf. Sie durchbrach die Thüren und Tapetenwände der Conversationsstücke und eröffnete eine freie Weltperspective der Phantasie, die sich behaglich in den entlegensten Erdgegenden erging. Auf der anderen Seite entfaltete sie mit berechtigter Komik den ganzen localen Farbenreichthum; denn die Komik darf und muß bis in's Kleinste individualisiren. So erweiterte sich der Kreis der komischen Stoffe gleichzeitig in die Nähe und Ferne. Der freiere Flug der Phantasie zog auch das Jenseits, ein nicht mit den officiellen Gestalten des Glaubens, sondern mit den freien Kindern der Einbildungskraft bevölkertes Jenseits, in den Bereich der Bühne und schmückte mit alten und neuen Göttern, Feeen und Elfen, mit allegorischen Figuren jeder Art, kurz mit einem compendiarischen Auszuge aller Mythologieen die dichterischen Gebilde aus. Die aus dem Lustspiele gänzlich verbannte Lyrik durfte hier wieder duftige Blüthen treiben. Die Helden der Posse waren meistens Männer aus dem Volke. Die charakteristischen Eigenheiten der verschiedenen Handwerke boten manche dramatische Handhabe dar; der derbe Realismus durfte sich in seiner ganzen Breite darlegen. Es kam Sang und Klang, Bewegung, ein Reichthum mannigfaltiger Verhältnisse zu Tage, von dem Orbis pictus des Weltumseglers bis zu Hampelmanns bescheidenen Reiseabenteuern, von Abd el Kader's unverständlich plauderndem Heroismus bis zu den glücklichen Söhnen des Lumpacivagabundus, denen das große Loos zugefallen. Die Contraste zwischen Armuth und Reichthum, Arbeit und Müßiggang, innerem und äußerem Glücke waren ganz aus dem Volksleben heraus erfaßt und wirkten auf dasselbe zurück, mit unleugbar größerer sittlicher Berechtigung und Tiefe, als wir sie bei den meisten zu Lustspielintriguen verwendeten Motiven finden. Das Lustspiel beruht auf der Intrigue, die Posse auf dem Zufalle. Doch ist dieser nur scheinbar, indem er aus der Fügung höherer Mächte hervorgeht, die in der Regel nur das innere Verhängniß der Charaktere erfüllen. „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne" heißt es auch hier. Viele dieser Possen sind Nichts als Bekehrungsgeschichten innerer Mission mit Recepten, welche die

Götter angeordnet haben, die oft helfen, oft am Schlusse wieder ausgebrochen werden. Die Posse, die sich so im Gegensatze zum Lustspiele herausbildet, kann natürlich bei dem noch jungen Datum ihrer Aera es zu keiner Rundung und Vollendung der Form bringen. Verworren in ihrer Anlage und zwar durch den reichen Gehalt, den sie auszubeuten sucht, steckt sie noch alle Schubläden der Phantasie durch einander. Sie behängt sich bald mit allen nur denkbaren Draperieen, bald nimmt sie die Musik zu Hilfe, borgt von der komischen Oper den Effect des Gesanges oder gar den wüsten Lärm des Quodlibets; mit einem Worte: sie fühlt sich noch unsicher und sucht ihr Auftreten so glänzend als möglich zu machen. In blindem Umhertappen sucht sie nach Formen; sie ist ein Kind der Uebergangsepoche, deren Gegenwart anziehend, weil ihre Zukunft bedeutend ist. Man kann drei Richtungen der modernen deutschen Posse unterscheiden. Die erste Art, die Aristophanische, bestrebt sich nach dem Muster des großen griechischen Komödieendichters, das ganze sociale und politische Leben in einer phantastisch beweglichen, aber doch künstlerisch gehaltenen Form humoristisch und satyrisch zu beleuchten. Aehnlich wie zur Zeit des Aristophanes der alte Glaube und die alte Sitte der Athenienser sich aufzulösen begann und der Boden des alten Bewußtseins locker genug schien, um neben dem neuen Samen auch das wuchernde Unkraut der Laune zu reifen, das üppige Zeichen der Auflösung eines gediegenen Gehaltes, so erschien in ähnlicher Weise die neueste Zeit als eine Auflösungsepoche, in welcher die festen Autoritäten des bisherigen Bewußtseins fallen, ohne daß ein neuer, allgemein gültiger Gehalt in gediegener Weise die Gemüther beherrscht. Hatte sich doch schon Heinrich Heine, der Repräsentant des auflösenden geistigen Scheidewassers, selbst als lyrischer Aristophanes proclamirt! Die dramatischen Nachahmer des großen Griechen gehören indeß schon einer Zeit an, in welcher die Sehnsucht nach neuen und festen Gestalten mächtiger war, als die Freude an der ironischen Zerstörung, und so trägt diese Posse ihre burlesken Figuren und Einfälle auf einem idealistischen Goldgrunde auf, hinter welchem die Sonne der Zukunft schlummert! Unglücklicherweise nahmen diese Possendichter, unfähig, eine neue Form zu schaffen, die antike Form des Aristophanes ohne Weiteres zur Grundlage ihrer Productionen und machten dieselben dadurch sowohl ungenießbar für das

Volk, als auch zu jeder theatralischen Wirkung ungeeignet. Die aristophanische Posse wurde eine Gelehrtenkomödie, mit vielem Geiste, mit künstlerischer Schönheit, welche im Reichthume der Rhythmen, besonders der schwunghaften Anapäste und Choriamben, schwelgte, mit einer scharfen, schlagenden Satyre; aber doch eine exclusive Kunstgattung, dem viel gerühmten Muster Platen's nachgebildet. Während indeß Platen im „romantischen Oedipus" und in „der verhängnißvollen Gabel" seine aristophanische Satyre auf literarische Richtungen beschränkte, dehnten Robert Prutz und Adolf Glaßbrenner sie auf das ganze politische Leben aus. „Die politische Wochenstube" (1845) von Prutz ist ein Meisterstück glänzender Satyre, vorzüglich gegen die christlich-germanischen Restauratoren des mittelalterlichen Staates gerichtet. Die metrische Form ist durchweg gefeilt und fließend. Indessen wird durch die Allegorie, die stets doctrinair und nüchtern erscheint, die volksthümliche Wirkung beeinträchtigt, so sehr auch die ideale Gestalt der Germania mit patriotischer Begeisterung die Gemüther der Hörer zu erfüllen vermag. Weniger künstlerisch, aber volksthümlicher ist Glaßbrenner in seiner Posse: „Kaspar, der Mensch" (1850), welche die aristophanische Rhythmik mit neuen und kühnen Sprachwendungen von origineller Komik bereichert hat. Die Parodieen des Faust, die Caricaturen des Despotismus, die in dieser Posse vorgeführt werden, sind nebst vielen anderen burlesken Schlaglichtern von drastischer Wirksamkeit. Während „die Wochenstube" von Prutz als eine vormärzliche Komödie, trotz aller satyrischer Geißelhiebe, reich ist an lyrischen Prophezeiungen einer besseren Zukunft, steht Glaßbrenner's nachmärzlicher „Kaspar, der Mensch" auf der Brandstätte vieler schöner Hoffnungen, ohne alle duftigen allegorischen Perspectiven, mit einer etwas blasirten Bitterkeit der Enttäuschung. Zu dieser Richtung der Posse gehört noch „das Centrum der Speculation" von Carl Rosenkranz, eine dialogisirte Satyre auf neuere philosophische Bestrebungen und auf die Stellung der Philosophen im Polizeistaate, „die Mondsüchtigen" von Hoffmann und einige andere Versuche, die es wegen ihrer exclusiven Form zu keiner durchgreifenden Wirkung bringen konnten.

Während die aristophanische Posse von namhaften Dichtern und Gelehrten gepflegt wurde, bereicherten Schauspieler die Bühne mit der

zweiten Gattung der Posse, welche wir die moralisch-sentimentale nennen möchten, und welche die Masse des Volkes zu elektrisiren verstand. Sie vermischt in Shakespeare'scher Weise Scherz und Ernst, zieht Himmel und Erde in ihre Kreise und setzt dabei immer eine Moral in Scene, deren praktische Brauchbarkeit und handgreifliche Anwendung auf Lebensverhältnisse nahe liegt. Das Glück, die Fortuna, ist die eigentliche Göttin dieser Possen, und ihre durchgängige, mannigfach modificirte Moral, daß das wahre Glück, die innere Zufriedenheit, nicht von äußeren Glücksverhältnissen abhängig ist. Dem französischen Fortune-Machen wird das nicht erst zu machende, sondern dauernd gegenwärtige Glück in den Tiefen des Gemüthes entgegengestellt. Nach dieser Seite hin sind die Possen echt deutsch und, trotz der häufigen Betonung der Arbeit und ihrer hohen Stellung gegenüber dem vornehmen Müßiggange, nicht socialistisch zu nennen. Wenn bei den Franzosen der Nachdruck auf dem Rechte der Arbeit und auf den Forderungen liegt, welche auf eine Verbesserung der äußeren Lage hinzielen, so liegt er bei den Deutschen auf dem Glücke der Arbeit und auf der inneren Befriedigung, welche sie gewährt; dort herrscht die praktische, juristische, nationalökonomische Wendung, hier die gemüthliche, sittliche, religiöse. Charakteristisch für die Form dieser und der nächstfolgenden Possengattung ist das sangbare, bald humoristische, bald sentimentale Couplet, der Wechsel von Versen und Prosa, duftigste Poesie nach Art des „Sommernachtstraumes" und derber hausbackener Realismus, Ambrosia und Nektar der Schicksalsgötter und der modern allegorischen Bewohner des Theaterolympes und der echte Kotzebue'sche Pumpernickel, die nahrhafte Speise der Erdgebornen. Der Schöpfer dieser Gattung ist Ferdinand Raimund („Der Verschwender", „der Bauer als Millionair", „der Alpenkönig und der Menschenfeind" u. A.), ein poetisch-melancholisches Gemüth, dem die Zauberlandschaft dieser bunten Dichtung wie in Träumen entstieg, bevölkert mit heiteren Gestalten, aber auch mit den grillenhaften Dämonen kranker Phantasie. Alle seine Possen haben einen dunklen Hintergrund, den die flackernden Lampen der Phantasie mit wehmüthigem Scheine erhellen. Es durchweht sie ein poetischer Hauch; ihre Farben sind warm, ihre psychologischen Effecte oft ergreifend, ihre Grundlage ist stets sittlich. Dies gilt bei Weitem weniger von den Possen Johann Nestroy's

(„Lumpacivagabundus", „der Unbedeutende", „die verhängnißvolle Wette" u. A.), welcher schon den Uebergang zur burlesken Posse bildet, frivol und dreist bis zur Zweideutigkeit in Charakteren, Situationen und Dialog, und seine Götter, die ihm eigenthümlich angehören, ohne alle idealen Attribute sehr anthropomorphisch gestaltet. Doch ist er, ohne Raimund's humoristische Tiefe, witziger als dieser, ein Ostade und Teniers in kecker Auffassung der Volkscharaktere, und versteht es, geschickt mit den Hilfsmitteln der Bühne zu wirken. Sentimentaler ist Elmar („Unter der Erde," „Unterthänig und Unabhängig" u. A.); bei ihm wird das Komische schon zur Episode; doch trifft er mit Glück den Ton einer sauberen Gemüthlichkeit. Bei Friedrich Kaiser („Stadt und Land", „Junker und Knecht", „Mönch und Soldat" u. s. w.) tritt die Göttermaschinerie mehr in den Hintergrund und räumt sogar direct politischen Tendenzen, wie der Emancipation des Bauernstandes, den Platz ein. Ein gesunder Humor und die Gabe geschickter Erfindung geben seinen meisten Stücken inneres Leben, obwohl die Poesie des Praters und Augartens, welche von allen diesen Dichtern vertreten wird, keine bedeutenden geistigen Hebel anzusetzen vermag. Dies ist freilich auch einem norddeutschen Possendichter mißlungen, welcher die Zeitgedanken, die er aus der Tragödie mit Aengstlichkeit verbannt, in seinen Possen ablagert, dem Chevalier Wollheim („Der fliegende Holländer", „Rosen im Norden", „Michel's Wanderungen" u. s. f.). Trotz manches glücklichen Einfalles und mancher schwunghaften Declamation seiner Wolkenbewohner, hat er mit seinem romantischen Beleuchtungsapparate im Ganzen nur geringere Wirkungen erzielt, als Raimund und Nestroy mit ihren naiveren Schöpfungen.

Die dritte Gattung der Posse, die eigentlich burleske Posse, hat sich fast ganz von der allegorischen Göttermaschinerie emancipirt und stellt ihre Menschen auf die eigenen Füße, auf denen sie freilich nicht lange stehen bleiben, sondern in komischen Purzelbäumen weiter voltigiren. Sie ist oft politisch in ihren Couplets und liebt die sorgsamste locale Farbengebung oder eine Wanderung zur Völkerschau mit komischen Siebenmeilenstiefeln. Was das Locale betrifft, das Philisterthum in seiner Heimath, so haben wir den deutschen Spießbürger in allen denkbaren Schat-

tirungen: den Berliner Bürger in den Stücken von Kalisch u. A., den Wiener als Staberl in den Staberliaden von Karl, den Frankfurter als Hampelmann in den Hampelmanniaden von Malß u. s. w. Es sind vorzugsweise diese drei Typen des Berliner, Wiener und Frankfurter Bürgers, welche für die komischen Repräsentanten von Nord-, Süd- und Mitteldeutschland gelten können. Der Dialekt, der Hintergrund der einzelnen Städte, alle ihre städtischen Beziehungen spielen in ihnen eine Hauptrolle. Staberl und nächst ihm die Helden der Bäuerle'schen Stücke, die sich durch einen kräftig einschlagenden Witz auszeichnen, ebenso Hampelmann und der Frankfurter Bürgercapitain haben die Runde über sehr viele deutsche Bühnen gemacht. Das Berlinerthum mit seiner dreisten Skepsis und seinem nivellirenden Witze, der früher in den dramatischen Cyklen triumphirte, deren Held der Eckensteher Nante Strumpf war, wird in jüngster Zeit durch die Possen von David Kalisch („Hunderttausend Thaler", „Berlin bei Nacht" u. A.) vertreten, in denen eine unmittelbar politische Tendenz in kecken, oft glänzenden Couplets vorherrscht und die Composition, die sich an französische Muster anlehnt, wie z. B. die erstgenannte Posse an „die Jagd nach Millionen", sehr geschickt, die Charakteristik scharf und der Witz schlagend ist. Friedrich Räder in Dresden ist der kosmopolitische Possendichter, der das Spießbürgerthum auf Reisen schickt und es bald an der tropischen Sonne, bald am Nordpole zu erweiterter Weltanschauung erzieht. Der Gegensatz zwischen Spießbürgerlichkeit und Weltbürgerlichkeit ist der komische Angelpunkt seiner Possen („Der Weltumsegler wider Willen", „der Artesische Brunnen" u. s. f.), die einen durchaus burlesken Charakter haben und sich wie Parodieen der Freiligrath'schen Muse ausnehmen, indem hier von der exotischen Flora nur bizarre Cactuspflanzen benutzt werden und die Siebenmeilenstiefeln der Phantasie mit den derbsten Nägeln des volksthümlichen Witzes beschlagen sind.

So sehen wir die Posse, wie die Tragödie, nach neuen Formen ringen, von unsicheren Anfängen zu sicher begründeten Schöpfungen im Geiste des Jahrhunderts fortschreiten. Wir haben Kräfte begrüßt, welche der idealen Kunsthöhe nahe sind, und Talente, welche mit glänzenden Auspicien auftreten. Zwar fehlt der deutschen Tragödie noch der moderne Schiller, eine Persönlichkeit von so glänzender nationaler Bedeutung; aber eine

Schaar zukunftsvoller Progonen hat in warmer Hingabe an den Genius der Zeit, in der maßvollen Sicherheit dramatischer Form und größerer Sorgfalt der Charakteristik jenen Heroen überflügelt, wenn sie auch an intensiver Kraft des Genies einzeln unter ihm stehen. Auch für das Drama ist unsere Zeit eine Epoche der Wiedergeburt; und wenn sich eine Zahl tonangebender Kritiker gegen diese Einsicht verstockt, so erinnern wir nur an die kritischen Größen des vorigen Jahrhunderts, welche auch über die Jugendproductionen Schiller's und Goethe's und über die darin herrschende Verwilderung des Geschmackes mit einer damals imponirenden, jetzt lächerlichen Vornehmheit die Achseln zuckten.

Fünftes Hauptstück.

Der moderne Roman.

Erster Abschnitt.

Einleitung. Der historische Roman.

Franz Carl van der Velde. — August von Tromlitz. — Carl Spindler. — Joseph von Rehfues. — Willibald Alexis. — Heinrich König. — Eduard Duller. — Theodor Mügge. — Otto Müller. — Heinrich Laube. — Caroline Pichler. — Auguste Paalzow.

Die jungdeutsche Schule, welche für die Alleinberechtigung der Prosa eine rasch zerbrochene Lanze einlegte, mußte natürlich auch dem Romane eine höhere Stellung einräumen, als ihm die frühere Kritik zugestehen wollte. Wohl hatten schon Schiller und Goethe in ihrem Briefwechsel über den „Wilhelm Meister" die Schöpfung des Romanes nach künstlerischen Intentionen gewürdigt und mancherlei ästhetische Gesichtspunkte dabei zur Geltung gebracht; wohl hatte Jean Paul für die Fülle seines Humors und seiner Poesie, Tieck und die Romantiker für ihre phantastischen Einfälle die Form des Romans gewählt, ein so verschiedenes Ansehen auch diese Form bei einer so verschiedenen Behandlung gewinnen mußte. So blieb zuletzt als charakteristisches Wesen des Romanes nur der Faden der Erzählung übrig, eine Reihe von Begebenheiten, lockerer oder fester verknüpft, während die Darstellungsweise nach allen Polen der Windrose aus einander ging. Um so schwerer wurde es dem Romane, künstlerische Geltung zu gewinnen, als auf diesem Gebiete die Production der Masse für die Masse einen allzu beträchtlichen Raum einnahm. Schlechte Gedichte, schlechte Dramen fanden kaum ein Publicum; aber Romane ohne Kunstwerth, ohne geistige

Bedeutung wurden mit Gier verschlungen und verschafften selbst ihren Verfassern einen Namen. Eine in's Kraut schießende Unterhaltungsliteratur drohte auch die Romane der hervorragenden Geister in ihre wuchernde Fülle mit herabzuziehen und die künstlerische Bedeutung des Romanes überhaupt zu untergraben, so daß nur ein culturhistorisches Interesse für ihn übrig blieb. In der That darf auch die Literaturgeschichte der Gegenwart sich nur mit den Gattungen und Arten und einzelnen hervorragenden Repräsentanten beschäftigen; denn die individuelle Bedeutung der Autoren erlischt immer mehr, je tiefer man zur Production der Masse herabsteigt, und in den allertiefsten Luftschichten des Romanes weht, ähnlich wie in der neapolitanischen Hundsgrotte, eine giftige Luft. Die Ritter- und Räuberromane hatten schon im vorigen Jahrhunderte die Theilnahme des großen Publicums in einer für Dichter von Geist und Geschmack bedenklichen Weise in Anspruch genommen; denn die Rivalität roher Phantasieschöpfungen drohte den Bestrebungen, eine classisch künstlerische Cultur zu verbreiten, immer neue Gefahr. War die Popularität eines Vulpius, des Verfassers von „Rinaldo Rinaldini", doch keineswegs geringer, als die seines Schwagers Wolfgang Goethe, dessen „Torquato Tasso" anfangs gar kein Publicum finden konnte! Zwischen den Romanen eines Fouqué und Spieß war die ästhetische Grenzlinie so fein, daß sie kaum einem kritischen Mikroskop bemerkbar wurde. Die nackten Studien eines Wieland, Heinse und Friedrich Schlegel, über denen nur der Schleier einer ästhetischen oder ethischen Tendenz flatterte, fanden zahlreiche Nachahmer, welche diesen Schleier verschmähten und nach dem Muster des großen Venusritters Casanova in tendenzlosen Nuditäten schwelgten. Die Beleuchtung des modernen Lebens, die Goethe in seinen Romanen versucht, ging damals fast spurlos vorüber denn man begnügte sich mit einzelnen Sectoren des socialen Lebens, ohne seinen Mittelpunkt oder auch nur seine Peripherie ganz zu erfassen. Erst die neueste Zeit hat das Streben Goethe's nach dieser Seite hin weitergeführt und dabei den großen Umwälzungen der Gesellschaft und der Gedankenkreise, die sie bestimmen, Rechnung getragen. Die Romantiker hatten nur ein exclusives Publicum, und in der Epoche der Restauration nach den Befreiungskriegen wurde die Menge des unterhaltungsbedürftigen Publicums von Autoren beherrscht, die wohl harmlosen

Ansprüchen genügen konnten, aber doch den Stempel der geistigen Ermattung trugen, welche die Folge großer und begeisterter, aber in ihren Resultaten enttäuschender Anstrengungen war. Die erschöpfte Productionskraft verlor den Athem zu größeren Werken; der Roman schrumpfte zur Erzählung zusammen; es gab Kotzebues und Ifflands in Prosa, welche wohl ihrer Zeit den Spiegel vorhielten; aber es war ihre Zeit „in Schlafrock und Pantoffeln"; es waren die kleinen Verwickelungen des Philisterlebens, bürgerliche Genrebilder ohne den Humor eines Paul de Kock, aber nicht ohne sinnliche Kleinmalerei, nicht ohne die Crebillon'sche Epik plauderhafter Sophas und Badewannen. Man war fromm, moralisch, sentimental; man schwärmte für Matthisson und erbaute sich an „Stunden der Andacht" in Versen und Prosa; doch dafür mußte man sich auch wieder schadlos halten, und nachdem man seine Lebenswege mit der Fackel erbaulicher Betrachtungen beleuchtet hatte, so daß zwischen Grab und Wiege keine dunkle Stelle mehr war, so konnte man sich um so harmloser an den kleinen, oft zweideutigen Verwickelungen erfreuen, durch welche das Leben Anderer getrübt wurde. Wie heiter und unbefangen schilderte alle diese Verhältnisse der Gesellschaft, dies Leben zwischen Frühstück und Abendbrot, zu Hause und im Bade und in allen Stockwerken ein so productiver Autor, wie Gustav Schilling*) aus Dresden (1766—1839)! Ein ganzes Repertoire von Conversationsrollen aus allen Graden der Verwandtschaft war in seinen Erzählungen zu finden; jede Combination von Vetterschaft und Schwägerschaft, alle Beziehungen des respectus parentelae waren in ihnen erschöpft. Noch humoristischer und launiger war der Dresdener Friedrich Laun (Friedrich Schulze, 1770—1850), der bis in die neueste Zeit hinein nicht nur Skizzen unseres socialen oder vielmehr bürgerlichen Lebens mit großer Unermüdlichkeit entwarf, sondern auch in freiem, phantastischem Fluge lustige Humoresken flattern ließ. Der Matador unter diesen Schriftstellern war indeß Clauren**) (Carl Heun aus der Lausitz, 1771—1839); denn in ihm trat der Charakter der ganzen Epoche am klarsten hervor. Man war frivol, aber nicht liederlich;

---

*) Sämmtliche Schriften (50 Bde.; zweite Ausgabe, 44 Bde. 1810—27; dritte Ausgabe, 80 Bde. 1828—39).

**) Mimili (4. Aufl. 1821); Erzählungen (6 Bde. 1819—20).

man machte aus dem Natürlichen bald ein heiteres, bald ein sentimentales Spiel; und wenn man über „Mimili“ oder das „Mädchen aus der Fliedermühle“ bis zu Thränen gerührt war, vergaß man doch nicht, sich ihr Bild mit jenen liebenswürdigen Eigenthümlichkeiten auszumalen, mit denen der Verfasser die weibliche Schönheit zu charakterisiren verstand. Diese Heldinnen, dies Tornisterlieschen, dies Kroatenkind — sie waren so rührend, so sinnverwirrend naiv, daß man eine unwiderstehliche Neigung empfand, sie in die Wangen zu kneifen! Zu dieser Höhe sinnlichen Behagens wußte der Berliner Geheime Hofrath seine Leser zu begeistern, bis seine Autorität durch Wilhelm Hauff's satyrische Parodie gestürzt wurde.

Eine bedeutendere Stellung, als die eben Erwähnten, nimmt Heinrich Zschokke*) aus Magdeburg (1771—1848) unter den deutschen Erzählern ein. In seiner „Selbstschau“ (2 Bde. 3. Aufl. 1843) berichtet er mit jener Gediegenheit der Auffassung und des Styles, welche seine rationalistische Kernnatur charakterisiren, über die mannigfachen Abenteuer seines bewegten Lebens. Zu seinen Jugendsünden gehört nicht blos seine Flucht von dem Magdeburger Gymnasium und seine Dramaturgenstellung bei einer umherziehenden Schauspielerbande, sondern auch sein bekanntes Räuberdrama: „Abällino, der große Bandit“ (1795). Später ließ er sich als Pädagog in der Schweiz nieder, wo ihm wegen tüchtiger Leistungen auf diesem Gebiete alsbald das Vertrauen seiner Mitbürger entgegenkam und ihm mehrfach Gelegenheit bot, in das politische und administrative Leben der Schweiz energisch und heilbringend einzugreifen. Er war nicht blos Mitglied der Schuldirection und des evangelischen Kirchenrathes, sondern auch Forstinspector und hat auf allen diesen Gebieten auch literarisch seine Befähigung an den Tag gelegt. Zschokke ist eigentlich weder Dichter, noch Schöngeist; er ist eine vorzugsweise praktische Natur mit jenem gesunden Verstande, der sich rasch überall orientirt und überall Tüchtiges leistet. Die Richtung auf das Volksthümliche war ihm hiermit von selbst gegeben; denn der gesunde Verstand wird stets den Einfluß auf

*) Ausgewählte Novellen und Dichtungen (10 Bde. 8. Aufl. 1847); ausgewählte historische Schriften (16 Bde. 1830); sämmtliche Schriften (40 Bde. 1825).

die Menge aufsuchen und gewinnen, weil er dort auf verwandte Elemente stößt. Zschokke hat als Volksschriftsteller Ersprießliches geleistet und kann in seinen „Bildern aus der Schweiz" (5 Bde. 1824—26) und in anderen Volksschriften, wie z. B. „das Goldmacherdorf" (1833), „Meister Jordan" (1845) als Vorläufer von Jeremias Gotthelf angesehen werden, vor dem er indeß durch eine würdigere Haltung den Vorzug verdient. Auch auf historischem Gebiete kann der gesunde Verstand im Vereine mit einer kräftigen und männlichen Gesinnung Werthvolles leisten, wie Zschokke's „Geschichte des bairischen Volkes und seiner Fürsten" (4 Bde. 1813—18) beweist. Dagegen liegt es in der Natur der Sache, daß dieser Tüchtigkeit praktischer Prüfung und Erwägung in Religion und Poesie enge Schranken gesteckt sind und ihr einseitiges Hervortreten hier am störendsten wirkt. So ist Zschokke's Hauptwerk, das anonym erschien, und über dessen Verfasser lange Zeit die verschiedensten Muthmaßungen aufgestellt wurden, die weitverbreiteten „Stunden der Andacht" (28. Aufl. 8 Bde. 1847), Nichts, als eine religiöse Hausmannskost, welche den Bedürfnissen der großen Menge angemessen schien, aber in ihrer seichten Erbaulichkeit, in diesen weitschweifigen Betrachtungen einer Frömmigkeit, die mit der Elle des Verstandes ausmaß, wie weit sie sich erstrecken dürfe, lähmend für jeden höheren Schwung des Geistes und Herzens. Zschokke's Erzählungen haben ebenso wenig eine hervorstechende geistige Physiognomie; aber sie sind in ihrer Form kräftig, klar, gesund, fließend und versetzen uns in eine warme Spannung, was, zusammen mit ihrer sittlichen Tüchtigkeit und ihren volksthümlichen Tendenzen, ihnen immerhin einen hervorragenden Rang unter den Schriften der Unterhaltungsliteratur einräumt.

Eine Regeneration des deutschen Romanes wurde nun nicht durch Anknüpfung an Goethe und Jean Paul, sondern durch Einflüsse des Auslandes hervorgerufen, und erst, nachdem diese Einflüsse in Fleisch und Blut verwandelt worden und ebenbürtige Schöpfungen gezeitigt hatten, kehrte man zu unseren classischen Romanschriftstellern zurück und suchte die Bahn, die sie betreten, auch für die fortgeschrittene Zeit gangbar zu machen. Zunächst war es der große Schotte Walter Scott, der auch für Deutschland den historischen Roman schuf, dessen Fortbildung

wir demnächst betrachten werden; dann aber begeisterten die französischen Social- und Tendenzromane das junge Deutschland zu Darstellungen unseres gesellschaftlichen Lebens, welche sich nicht mit einer harmlosen Auffassung begnügten, sondern seinen Bedingungen, den staatlichen und gesellschaftlichen Institutionen, tiefer auf den Grund gingen. Ihre anfangs unsichere und skizzenhafte Form verwandelte sich immer mehr in episch getragene Schöpfungen, bis in jüngster Zeit Gutzkow's „Ritter vom Geiste" ein großartiges Culturgemälde entrollten, das den Boden der Tendenz verlassen hat und durch die Bedeutung der socialen Gesichtspunkte die Bestrebungen Goethe's erweiterte und vertiefte. Dies Werk war der Gipfel des modernen Zeitromanes, der auch außer ihm viele erfreuliche Blüthen trieb.

Die Bedeutung des Romanes seinem Inhalte nach als ein Culturgemälde ist unbezweifelt; zweifelhafter aber, inwieweit seine Form eine Kunstform ist und eine Beurtheilung nach bestimmten ästhetischen Maßstäben zuläßt. Schon Schiller nannte den Romanschriftsteller den „Halbbruder des Dichters", und in der That muß man von der einen Seite der Kunst, der idealen Form, absehen, wenn man ihn mit dem Dichter in eine Linie stellen will. Der Kampf der jungdeutschen Autoren für die künstlerische Geltung der Prosa konnte diese Frage nicht erledigen; denn die Prosa mochte als Uebergangsstufe von einer abgeschwächten dichterischen Form zu einer markigeren ihr gutes Recht haben, konnte sich aber nicht auf die Dauer als Trägerin der Dichtung behaupten. Der Roman wird daher wohl die Culturhöhe einer bestimmten Zeit und Nation, niemals aber ihre Kunsthöhe repräsentiren können. Dazu bedarf es in heutiger Zeit, wie zu allen Zeiten, einer strengen und concentrirten Form, die sich in Lyrik und Drama ausprägt und auch eine selbstständige epische Dichtung neben den Roman hinstellt. Wenn im Romane daher das stoffliche Interesse überwiegt, so verfällt er doch nicht einer vollkommenen Willkür der Behandlungsweise, sondern hat auch seine eingeschränkte oder erweiterte Kunstform. Er ist eine poetische Misch- und Grenzgattung, bei welcher die ideellen Bestimmungen in's Schwanken gerathen, aber welcher die Grundregeln der epischen Poesie mit den nöthigen Modificationen und Licenzen doch als ästhetischer Codex zu Grunde liegen. Je mehr der vielgliederige Organis-

mus des Romanes durch die Einheit des Gedankens beherrscht war, je mehr alle Venen und Arterien aus einem pulsirenden Herzen hervorgehen und zu ihm zurückkehren, um so mehr nähert sich der Roman dem ästhetischen Ideale, welches Geist und Form, Idee und Bild in lebendiger Einheit vermählt. Außer dieser epischen Einheit, die freilich nicht so streng geschlossen ist, wie die dramatische, sind Klarheit und Plastik der Darstellungsweise, Reinheit und Gleichmäßigkeit des Styles, eine Charakteristik, welcher der größte Reichthum individueller Züge verstattet ist, die Sicherheit der Motivirung, die hier in's Breite gehen, die Treue des Colorits, das im uneingeschränkten Reichthume der Farben schwelgen und die ganze objective Welt uns vorzaubern darf, mag der Roman nun in der Gegenwart oder Vergangenheit spielen, wesentliche Bestimmungen des ästhetischen Forums, vor das der Roman gehört, und das der Kritik einen Maßstab zu seiner Würdigung an die Hand giebt.

Wenn der neuere deutsche Roman in seinem Entwickelungsgange durch den Roman des Auslandes bestimmt wurde, so wurde er ebenso sehr durch denselben an rasch durchgreifenden Erfolgen verhindert; denn die Uebersetzungen der englischen, französischen und amerikanischen Autoren machten die einheimische Concurrenz auf dem deutschen Büchermarkte schwierig. Jenen Schriftstellern ging ein europäischer Ruf voraus, welchen sich die deutschen Autoren erst erkämpfen mußten. Dennoch steht der deutsche Roman, wenn auch nicht in dem, was er erreichte, doch in dem, was er erstrebte, über den ausländischen Romanen und spiegelt in seiner ganzen Vielseitigkeit das geistige Dichten und Trachten der tiefsten und strebsamsten Nation der Erde ab. Alle Richtungen, alle Tendenzen, alle Farben, jeder Widerschein deutscher Bildung bis in ihre verlorensten Extreme, der Staat, die Kirche, die Gesellschaft, die Familie wurden in seine Kreise gezogen. Leider fehlte den bedeutenden Stoffen, diesem ganzen in die Höhe und Tiefe dringenden Streben oft die künstlerische Vermittelung, und ebenso oft überwucherte sie die literarische Industrie, ohne Ernst des Strebens, ohne Talent in der Ausführung, die Production der Unberufenen, die mehr an die Nerven, als an den Geist, mehr an die Langeweile, als an ästhetische Stimmungen appellirten. Wer nichts Anderes schreiben kann, weil ihm die Musen ausgeblieben, der schreibt einen Roman, und wer nichts Anderes lesen will, aus geistiger

Bequemlichkeit und Müßiggängerei, der liest einen Roman. Eine Menge der Romane sind von jedem Gedanken verlassen und aus allen Gesichtspunkten der Sittlichkeit und des Geschmackes zu verwerfen, indem sie nur die Nerven krankhaft reizen und den Geist durch diese Ueberreizung abstumpfen. Doch neben diesen schwächlichen Lesewerken, welche schon dadurch schädlich wirken, daß sie dem Besseren den Platz verengen, hat der deutsche Roman, gerade in neuester Zeit, bedeutende Schöpfungen aufzuweisen, die keinen Vergleich scheuen dürfen.

Der historische Roman hat in unserer Nationalliteratur keine Antecedentien; nur die Ritterromane, in welchen hin und wieder eine gewappnete geschichtliche Gestalt der grauen Vorzeit auftritt, können für seine Vorläufer gelten. Der berühmte Schotte Walter Scott hat diese Romangattung für ganz Europa geschaffen; doch der nationale Geist, der ihn beseelte und seinen Romanen eine tiefere Bedeutung gab, wurde in den Werken seiner Nachfolger vermißt. Der historische Roman entrollt ein Culturgemälde der Vergangenheit; er führt uns eine Fülle von Begebenheiten vor, welche der Chronik entschwundener Jahrhunderte treulich nacherzählt sind; er beschäftigt die Phantasie in angenehmer Weise, indem er sie ganz aus den Kreisen des gegenwärtigen Lebens herausreißt und die Existenz untergegangener Geschlechter bis in ihre kleinsten Züge vor uns aufbaut. Der Romandichter räumt irgend ein vergangenes Jahrhundert wie ein verschüttetes Pompeji und Herkulanum aus; er zeigt uns alle Wandgemälde und Henkelgefäße, alle Stellungen und Gruppen der Begrabenen, die heitere oder trübe Arbeit ihres Lebens — mit einem Worte, er beseelt die antiquarische Forschung. Wen hat nicht oft ein eigenthümlich anheimelndes Gefühl angewandelt, wenn er durch die Gassen einer alterthümlichen Reichsstadt dahinzog, wenn der Mond die Erker und Giebel und die plätschernden Brunnen des Marktplatzes beleuchtete? Wie bereitwillig ist da die angeregte Phantasie, diese schweigsame Bühne der Vorwelt mit lebensvollen Gestalten zu bevölkern, das Leben und Treiben anders gearteter, anders denkender Menschen heraufzubeschwören, mit ihren vergänglichen Interessen, die nicht einmal ihre steinernen Bauten zu überleben vermochten! Doch dies anregende Spiel der Phantasie bedarf eines geistigen Regulators, um ein allgemein gültiges Interesse zu gewinnen. Unmöglich ist jede

Traumfahrt schon an und für sich berechtigt, in aller Breite künstlerisch ausgeführt zu werden. Gerade der historische Roman kann leicht zur werthlosesten Unterhaltungslecture werden, wenn es ihm nur auf die Buntheit und Fremdheit vergangener Erscheinungen ankommt, wenn er nur beliebige Tapeten für seine kahlen Wände sucht, wenn er aus alten Ueberlieferungen die Farben borgt, die sonst der Phantasie des Autors fehlen würden, wenn eine triviale Fabel im Style der Ritter- und Räuberromane durch den historischen Hintergrund gehoben werden soll, durch die bekannten oder bedeutenden Persönlichkeiten, an welche sie ihre flatternden Fäden heftet. Darum können wir den Kunstwerth des historischen Romanes nur mit Einschränkungen gelten lassen, indem die wahre Aufgabe gerade des Romanes offenbar ist, ein Culturgemälde der Gegenwart zu entwerfen. Anders verhält es sich schon mit dem historischen Drama, in welchem vorwiegend große Züge von allgemein menschlicher Bedeutung zur Geltung kommen und der schnelle Fortgang der Handlung zur Detailmalerei keine Zeit übrig läßt. Doch die epische Ausführung muß allzu viel todten Stoff verwerthen, wenn sie in die Vergangenheit zurückgreift, und wiegt dieser todte Stoff vor, so wird der historische Roman ganz zum antiquarischen. Wir räumen daher nur unter drei Bedingungen dem historischen Romane eine künstlerische Berechtigung und tiefere Bedeutung ein, wenn er nämlich entweder auf nationalem Boden wurzelt oder im geistigen Inhalte seiner Verwickelungen ein Spiegelbild der Gegenwart giebt oder das allgemein Menschliche, das durch alle Zeiten hindurchgeht, das Bleibende im Vergänglichen, mit dichterischer Weihe in den Vordergrund stellt. Trotz aller kosmopolitischen Gelüste der Neuzeit hat der nationale Boden und die nationale Geschichte gerade für die epische Dichtung entschiedene Vorrechte und Vorzüge; denn die Vergangenheit einer Nation enthält alle Bildungsfermente, aus denen die Culturepoche der Gegenwart hervorgegangen ist, mögen diese Einwirkungen nun näher oder entfernter sein, und fesselt und erhebt überdies das Gemüth, das durch alles Heimathliche unmittelbar berührt wird. Eine Fülle von Einzelnheiten, welche uns in anderen Romanen ermüden oder kalt lassen würden, gewinnt durch diesen magnetischen Rapport einen eigenthümlichen Zauber, und dies instinctive Empfinden heiligt selbst die Aeußerlichkeiten

der Tradition, wie dem gereifteren Mann die Stätte seiner Jugendfreuden mit ihren kleinlichsten Eigenheiten heilig ist, an denen ein Anderer gleichgültig vorübergeht. Durch diese Magie des Locales hat Walter Scott in Schottland und England den national-historischen Roman zur Blüthe gezeitigt, und die objective Treue und Wärme seiner Darstellung, in welcher das patriotische Gefühl intensiv waltete, ohne sich je aufdringlich und kokett zu geberden, war so groß, daß selbst die anderen Nationen ihm mit Andacht in die Romantik des schottischen Hochlandes folgten. Abgesehen von dieser Bedeutung des nationalen Romanes für die Nation, muß aber das geschichtliche Bild, das der Autor uns vorführt, in geistigen Reflexen spielen, in deren Schimmer auch die Gegenwart sich bewegt. Darum sind die letzten Jahrhunderte, ja gerade die neueste Zeit, die geeignetste Fundgrube für den historischen Roman, dessen Bedeutung wächst, wenn er nicht blos die Garderobe des Weltgeistes ausklopft, sondern uns auch seinen Entwickelungsgang in leuchtenden Bildern vor die Seele führt. Wo die Geschichte nicht blos die Decoration, sondern auch den Geist hergiebt; wo uns Kämpfe und Entwickelungen vorgeführt werden, in welche noch das Streben der Gegenwart verstrickt ist: da erhält der historische Roman ein warmpulsirendes modernes Leben, dem nicht blos die kühle Freude an einer objectiven Darstellung, sondern die lebhafte Sympathie unseres eigenen Denkens und Empfindens entgegenkommt, welche für blos stoffartig zu halten ein Grundfehler der veralteten Aesthetik ist. Wählt nun aber der Romandichter auch einen in Zeit und Ort entlegenen Stoff, so kann er ihm nur mit Aufopferung der epischen Aeußerlichkeit, die hier als werth- und interesselos zurücktreten muß, einen poetischen Werth sichern. Er muß den Herzschlag des ewig Menschlichen mit dichterischem Tacte herausfühlen oder den Gang der geschichtlichen Nemesis, die über allen Zeiten waltet, in ergreifender Klarheit darstellen. Gerade dazu gehört ein dichterischer Genius! Jedem Anderen zerbröckeln solche Stoffe unter den Händen und häufen sich dann als buntes Geröllе in den Niederungen der Leihbibliothekenliteratur zu leblosen Massen an.

Durch das Beispiel des großen Schotten angeregt, versuchte zuerst ein schlesischer Romanschriftsteller, der lange Zeit am Fuße des weitschauenden Zobtenberges lebte, seine Phantasie in den Mußestunden, die sein

richterliches Amt ihm gönnte, auf historische Wanderungen auszusenden und die Blumen, die sie nach Hause brachte, zu künstlerischem Kranze zu ordnen. Und in der That gelang es dem wackeren Franz Carl van der Velde*) (1779–1832), von einem begeisterten Lesepublicum neben Walter Scott genannt zu werden. Doch bestand vor Allem zwischen Beiden der wesentliche Unterschied, daß van der Velde nicht, wie Walter Scott, die Urkunden und Chroniken seiner Heimath, des sagen- und poesiereichen Schlesierlandes, durchforschte und ausbeutete, daß er nicht eine Provinz, die ebenso reich ist an landschaftlichen Schönheiten, wie an geschichtlichen Erinnerungen, zum localen Hintergrunde seiner Gestaltungen wählte, sondern seine Phantasie in deutsch-kosmopolitischer Weise in entlegene Länder schickte. Es war für die Phantasie eines preußischen Beamten, der hinter den Acten hypochondrisch zu werden drohte, eine gesunde Motion, wenn sie den Ferdinand Cortez und seine tapferen Spanier in das ferne Mexico begleitete, zu seinen schönen Seeen und Feuerbergen und vom Sonnenbrande gefärbten Schönheiten, in ein Land, wo die heilige Jungfrau mit dem grimmen, menschenfressenden Vitzliputzli in einem opferreichen Kampfe lag, oder wenn sie Karl dem XII. in das frostige Norwegen, in die eisglatten Tranchéen von Friedrichshall folgte oder die böhmischen Amazonen, die Brentano so bacchantisch wüst geschildert, und mit denen die Bewohnerinnen der kleinen Bergstadt Zobten gewiß nur geringe Aehnlichkeit hatten, heraufbeschwor! Auch van der Velde hatte ein Lieblingsland, Schweden, das er mehrfach, in „Arwed Gyllenstierna“ und in „Christine und ihr Hof“, zum Schauplatze der von ihm geschilderten Begebenheiten wählte. So fehlte diesen Romanen die nationale Bedeutung, und es bedurfte nicht geringer Vorzüge, um dies vergessen zu machen. In der That war van der Velde kein geschichtlicher Sittenmaler, wie Walter Scott, der die alten Burgen mit dem Auge des Architekten, die alten Rüstungen und Schwerter mit denen des Waffenschmiedes ansah und jeden Schild mit der Kunst und Genauigkeit beschrieb, mit welcher Homer den Schild des Achilleus geschildert hat. Das Costüm war ihm Nebensache, und dies gerade war ein Glück für ihn, da bei ihm kein provinzielles und nationales Interesse eine so in's Breite

*) Sämmtliche Schriften (25 Bde. 1824–27).

gehende Ausführung entschuldigt hätte. Van der Velde war ein resoluter Erzähler von dramatischer Lebendigkeit; er duldete keine langathmigen Hemmungen der Handlung; er charakterisirte mit kurzen Strichen, doch seine Farben waren treu und lebhaft, und wenn auch der geistige Inhalt, den seine Gestalten zu Tage förderten, nirgends die mittleren Regionen des Denkens und Empfindens überschritt, so war er doch stets den Stimmungen und Situationen angemessen. Seine sanguinische Darstellungsweise, ohne das epische Phlegma Walter Scott's, versetzte die Phantasie in eine angenehme Thätigkeit, ohne sie zu ermüden, und seine besten Romane: „die Lichtensteiner", „die Eroberung von Mexico", „Arwed Gyllenstierna" u. A. übten lange Zeit eine bedeutende Anziehungskraft auf das deutsche Lesepublicum aus.

Productiver, als van der Velde war August von Tromlitz*) (Carl August Friedrich von Witzleben, 1775—1839) aus Thüringen, ein Autor, der in drei umfangreichen Sammlungen eine Fülle geschichtlicher Bilder entrollte, von denen nur wenige nach Inhalt und Umfang auf die Bezeichnung eines Romanes Anspruch machen dürfen. Es sind meistens ansprechende Bilderchen, aus dem großen Bilderbogen der Weltgeschichte ausgeschnitten. Tromlitz, der längere Zeit in Kriegsdiensten stand, hat eine besondere Vorliebe für militairische Schauspiele, für Schlachtgemälde und kriegerische Scenen; er liebt das Heroische und schildert am liebsten Heroïnen und Amazonen. Glücklicherweise ist das Zeitalter der Reformation und des dreißigjährigen Krieges, aus welchem er vorzüglich seine Stoffe entlehnte, volksthümlich, und „die Pappenheimer" sowohl, wie der „Herzog von Friedland", „Franz von Sickingen", wie „Albrecht von Brandenburg" sind Charaktere, welche auch noch bei oberflächlicher Behandlung ein bedeutendes Gewicht in die Wagschale unseres Interesses werfen. Im Uebrigen bilden die Erzählungen von Tromlitz eine bunte Musterkarte von Begebenheiten, deren stoffartiges Interesse indessen meistens nicht gering zu achten ist, indem der Autor mit einem glücklichen Griffe fesselnde Momente und Portraits der Geschichte entlehnte. So glücklich Tromlitz besonders in seinen Schlachtgemälden ist, in denen er eigene Lebenserfahrungen und taktische Kenntnisse zu verwerthen strebt,

*) Sämmtliche Schriften (108 Bde. 1829—41).

so steht doch seine Behandlungsweise im Ganzen eine Stufe tiefer, als die von van der Velde, indem sein Styl weniger Wärme, Schwung und Farbenreichthum hat und psychologische Entwickelungen bei ihm noch mehr von lärmender Aeußerlichkeit verdrängt werden. Dagegen tritt bei Tromlitz oft ein gesunder Humor, besonders in der Charakteristik von Nebenpersonen, hervor, den wir bei van der Velde ganz und gar vermissen, weil seine Phantasie stets in so lebhafter Erregung und so fortgerissen vom Strome der Handlung ist, daß sie keinen Augenblick Zeit hat, sich humoristisch über dieselbe zu erheben oder einen heiteren Blick hinter die Coulissen des Lebens zu werfen. An diese beiden Autoren reihen sich zwanglos anmuthige und fruchtbare Erzähler: Georg Döring, lebendig und scharf charakteristisch, Wilhelm Blumenhagen, Daniel Leßmann, Eduard Gehe u. A., wie überhaupt die historische Novellistik, deren Hauptvertreter in neuester Zeit Carl von Wachsmann und Bernd von Guseck sind, eine Novellistik, deren Hauptverdienst in der glücklichen Wahl und harmonischen Abrundung ihrer Stoffe besteht. Größere epische Anläufe, als diese Autoren, nahm Carl Spindler aus Breslau (geb. 1795), ein Schriftsteller von schöpferischer Phantasie und großer Erfindungsgabe, unser deutscher Alexander Dumas. In Spindler's Werken pulsirt überhaupt französisches Blut; eine realistische Tüchtigkeit, welcher die Bilder zuströmen von allen Seiten, die niemals um die Fortführung der Erzählung verlegen ist, die einen Ueberfluß an spannenden Motiven, an immer neuen Hebeln der Handlung besitzt. Allen reflectirenden Talenten mußte diese ungezwungene Erzählungsgabe beneidenswerth dünken. Eine gesunde Plastik, Kraft und Frische herrscht in den Spindler'schen Romanen vor; man sieht die Gestalten sich mit großer Klarheit und Sicherheit bewegen; die Technik des Romanes, das Interesse durch kleine Züge zu steigern, ist mit Glück gehandhabt, und doch ist der Fortgang des Ganzen so ungesucht, daß man Alles mit zu erleben glaubt. Spindler unterbricht weder die Handlung durch eigene Reflexionen, noch reflectirt er in seine Charaktere hinein; er ist von einer Naivetät und Objectivität, die ihres Gleichen sucht. Seine Helden sind niemals angekränkelt von der bleichen Farbe des Gedankens; sie gehen rüstig ihren Weg durch das Leben; sie haben Nichts vom deutschen Hamletthum in sich. Die politischen und religiösen

Fragen werden allerdings berührt; sie sind oft der Mittelpunkt der Bilder, die der Dichter entrollt, aber sie bilden keine Göttermaschinerie des Epos; sie wohnen in keinem Himmel der Abstraction über den Sterblichen; sie werden nicht vom Dichter um ihrer eigenen Herrlichkeit und Bedeutung willen gefeiert; nein, sie geben nur die schärfsten Züge her zur Physiognomik der Charaktere und die mächtigsten Hebel zur Verwickelung der Begebenheiten. Weder „der Jude“ (4 Bde. 1827), noch „der Jesuit“ (3 Bde. 1829) sind vom geistigen Pathos ihrer weltgeschichtlichen Bedeutung erfüllt; aber die reale Welt der Sitten und Gebräuche, des ganzen Lebens, welches durch diese religiöse und kirchliche Gesinnung gefärbt ist, tritt mit der größten Klarheit in der Ausführung vor uns hin. Spindler's Romane sind Charakter- und Sittengemälde, welche, wie die Walter Scott's, auf sorgfältigen historischen Studien beruhen; aber so fern Spindler von einer idealistischen Auffassung ist, so wenig er Philosophie der Geschichte in seine Werke hineingeheimnißt, so zeigt sich doch bei ihm der deutsche Geist darin, daß er vorzugsweise Gestalten wählt, um welche eine allgemeine geistige Bedeutung schwebt, welche Typen des großen geschichtlichen Culturprocesses sind. Er begnügt sich nirgends mit dem blos antiquarischen Interesse; in der stoffartigsten Weise geht dennoch eine geistige Ader durch seine Romane. Man vergleiche die engherzige Geschichte Napoleon's von Walter Scott mit der poetischen Geschichte der Revolution und des Kaiserreiches, die uns Spindler im „Invaliden“ (5 Bde. 1831) giebt — und man wird die bei weitem tiefere und freiere Auffassung des deutschen Autors nach Verdienst würdigen, eine Auffassung, die freilich in keinerlei Betrachtungen selbstständig hervortritt, aber doch den lebendig entworfenen Skizzen zu Grunde liegt. In der That erinnert die Darstellung in den beiden ersten Bänden dieses Romanes an des Engelländers Carlyle's Revolutionsgeschichte; die wilden Revolutionsmänner treten uns wie alte Bekannte entgegen; ihre Züge, ihr Costüm, ihr Gang, ihre Gesticulationen sind so naiv und treu geschildert, so ganz ohne Hinblick auf ihre geschichtliche Rolle, wie etwa ein Genremaler das Bild von Kegelschiebern entwerfen würde, während reflectirende Autoren in ein solches Charakterbild stets eine Menge von Zügen aufnehmen, welche erst aus der geschichtlichen Bedeutung dieser Männer auf ihre Persönlichkeit zurückstrahlen. Auch

der Imperator selbst erscheint nicht als historische Wachsbüste, sondern mit stark menschlichen Zügen ausgestattet. Eine Fülle von Anekdoten ist lebendig in die Schilderung verwebt, und die Schlachtgemälde sind zwar ohne Schwung, aber mit großer Anschaulichkeit entworfen. Spindler's fließender Styl, lebendige Schilderung und rasche, glückliche Erfindung waren indeß verführerische Gaben der Musen und konnten bei dem Mangel an idealer Haltung leicht zu einer fabrikmäßigen Ausbeutung führen. In der That wachsen Spindler's „Sommermalven" (2 Bde., 1833) und „Herbstviolen" (2 Bde., 1834) im gewöhnlichen Küchengarten der Unterhaltungsliteratur, und auch seine neuesten Volksromane, wie „der Vogelhändler von Imst" (4 Bde., 1841), welche in den Hemdsärmeln der „Dorfgeschichten" erscheinen, oder seine ernst-lustigen Putschgeschichten, Culturbilder der neuesten Zeit („Putsch und Compagnie 1847, 1848, 1849") (4 Bde., 1851), erreichen nicht den ernsten, gediegenen Zusammenhalt seiner ersten Romane.

Im Jahre 1832 erschien der Roman: „Scipio Cicala" (4 Bde.), der, von seinem anonymen Verfasser dem Herrn Walter Scott gewidmet, in Deutschland ein nicht geringes Aufsehen erregte. In der Widmung rühmte der Verfasser von Walter Scott, daß er den Roman auf eine Höhe gehoben, wo er einem Volke zum Nationalepos wird; daß er gezeigt habe, wie geeignet der Roman sei, großartige Gesinnungen zu verbreiten, Nationalgefühle und Ideeen zu beleben, zu erhalten und zu befestigen, ja, die Schuld der Menschheit gegen ihre verkannten Verdienste abzutragen. Der Autor bekannte sich hiermit als einen Schüler des großen Schotten, dem er vor Allem in würdiger Gesinnung und anschaulicher Darstellung nachzueifern strebte. In der That bewegt sich „Scipio Cicala" auf einem bestimmten historischen Hintergrunde um politische und religiöse Fragen, die mit maßvoller Haltung behandelt werden. Der nationale Patriotismus im Aufstande gegen die Fremdherrschaft, das zweifelhafte Recht der Verschwörungen, Glauben und Unglauben, Skepsis und Apostasie, das sind die geistigen Elemente, die auf dem vulcanischen Boden Neapels, dessen Naturpanorama nicht blos mit warmem und glänzendem Colorit, sondern auch mit sorgfältigster Ausmalung jedes einzelnen Phänomens vor uns hin tritt, zur Zeit der spanischen Herrschaft, unter den Vicekönigen Carl's V. im Getümmel der anarchischen Bewe-

gungen, die vom Fischer Masaniello, vom Fürsten von Salerno und von den Abkömmlingen Johannes von Procida's geleitet werden, um die Herrschaft kämpfen. Tumultuarische Volksscenen, treffliche Klosterbilder, bald gräßlich und geheimnißvoll, bald humoristisch, bald elegisch, meistens aber mit offener Polemik gegen das Klosterleben, Seeschlachten zwischen Maltesern und Türken bilden eine Reihe bunter Arabesken, welche die einfache Handlung umspielen. Die Tendenz des Romanes ist eine streng conservative. Der Verfasser will zeigen, daß kein Heil, kein wahres Lebensglück möglich ist, auch für die tüchtigsten und viel versprechendsten Charaktere, wenn sie von der Grundlage weichen, auf welche die Vorsehung ihr Leben gestellt hatte, von dem Glauben, von dem Volke, von der gesellschaftlichen Ordnung, unter denen sie geboren und erzogen waren. Ohne die Richtigkeit des Grundgedankens, die Tragik des Renegatenthumes, weiter anzufechten, ohne zu untersuchen, ob die Entwickelungen des Autors den Charakter innerer Nothwendigkeit an sich tragen, oder sich bei einem mehr zufälligen Zusammenhange beruhigen, wollen wir nur auf die großen Vorzüge des Romanes hinweisen, der zwar hin und wieder an jener allzu großen Breite des Nebensächlichen krankt, welche auch Walter Scott nicht vermeidet, dagegen aber in einzelnen Darstellungen eine Höhe epischer Plastik erreicht, für welche sich in unserer Literatur nicht allzu viele Beispiele finden lassen. Wenn seine Helden ein Boot durch den Sturm steuern oder einen steilen Felsen erklettern, so nehmen wir daran einen so warmen Antheil, wie an den größten Hof- und Staatsactionen, denn die Schilderung ist so treu, so spannend, alles Einzelne so beseelend, daß wir unwillkürlich ein eigenes Erlebniß mit durchzumachen glauben. Die Erfindung ist reich an glücklichen Motiven und spannenden Hebeln der Handlung, die allerdings nicht frei von Reminiscenzen an Walter Scott sind, die Charakteristik sorgfältig ausgearbeitet, aber in Bezug auf die Frauengestalten, die Heldinnen Porcia und Narcissa, nicht viel von jenen allgemeinen Typen abweichend, welche in Sand's Lälia und Pulcheria ihren normalsten Ausdruck gefunden haben. Als Verfasser des Romanes wurde später **Philipp Joseph von Rehfues** (1779—1843) aus Tübingen, preußischer Geheimer Oberregierungsrath, bekannt, welcher büreaukratischen Verhältnissen und engherzigen Rücksichten zu Liebe seine Anonymität so lange als möglich durchzuführen suchte.

Das unleugbare Talent dieses Schriftstellers schien sich indessen mit diesem größeren Werke erschöpft zu haben oder aus anderen Gründen zu verstummen, denn sein zweiter Roman: „die Belagerung des Castells von Gozzo oder der letzte Assassine" (2 Bde., 1834), erreichte nicht die Bedeutung des ersten und war überhaupt das letzte Werk aus der Feder dieses Mannes. Jedenfalls fehlte diesen Romanen, bei aller Meisterschaft der einzelnen Ausführung, der nationale Boden, welcher der Production Walter Scott's eine so nachhaltige Kraft, einen so schwer zu erschöpfenden Reichthum gab.

Am meisten an Walter Scott von allen deutschen Schriftstellern erinnert Willibald Alexis (Wilhelm Häring aus Breslau, geb. 1798). Er begann seine literarische Laufbahn mit einer kühnen Mystification, indem er seinen Roman: „Walladmor" (2. Aufl. 3 Bde. 1824) für eine Schöpfung Walter Scott's auszugeben wagte und auch bei Kritik und Publicum bereitwilligen Glauben fand. Er hat später dem Geiste Walter Scott's würdiger, als durch diese copirende Nachdichtung, gehuldiget, die sich indeß durch die epische Gediegenheit des Styles auszeichnet. Zunächst aber ergriff ihn die jungdeutsche Bewegung, der auch Sternberg mit den „Zerrissenen" den unvermeidlichen Tribut abtrug. Das Gebiet der socialen und psychologischen Conflicte war der Begabung von Willibald Alexis nicht sonderlich günstig, denn der Reformdrang mit seinen geistigen Trieben und Motiven, das ideale Hinausstürmen in die Zukunft, welches ein Gegengewicht gegen die unheimlich geschilderten Verhältnisse der Gegenwart gab, war in ihm nicht so lebendig, wie bei den meisten Zeitgenossen. Die Objectivität der Darstellung überwog bei ihm, und so blieben nur grelle Situationen mit starkem criminalistischem Beigeschmacke. Dies gilt sowohl von „das Haus Düsterweg" (2 Bde. 1835), als auch von dem Roman „Zwölf Nächte" (3 Bde. 1838), in welchem bereits eine große Ernüchterung der Reflexionen und Schilderungen störend hervortrat. Doch das Gebiet patriotischer Romandichtung, das er schon früher in seinem „Cabanis" (6 Bde. 1832) betreten hatte, und das seiner markigen Gestaltungskraft ein willkommenes Terrain bot, wurde im letzten Jahrzehnt seiner Wirksamkeit fast ausschließlich von ihm angebaut, in einer Reihe von Werken, welche dadurch an Kraft, Gediegenheit und selbstständigem Gehalte gewinnen, daß sie sich in einem eng be-

grenzten localen Kreise bewegen und einer geschichtlichen Specialität huldigen. Auf den ersten Blick mag freilich die Mark Brandenburg, welche Willibald Alexis zum Schauplatze seiner Romane erwählt hat, mit ihrer Sand- und Kieferdecoration, mit der ganzen phantasielosen Einförmigkeit ihrer Landschaften ein unfreundlicher Hintergrund erscheinen, besonders wenn man ihn mit Schottlands großartiger Naturromantik und seinen schön beleuchteten Bergperspectiven vergleicht, in denen der Muse Walter Scott's zu schwelgen vergönnt war. Doch unser Autor verstand es, diese reizlose Natur in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit aufzufassen, ihre oft schauerliche Wildheit und Wüstheit hineinspielen zu lassen in das Treiben gleich gearteter Menschen; denn diese Natur, die sich auch im rauhen Sinne der Bewohner spiegelte, durch Intelligenz und Cultur zu unterwerfen, das war die Aufgabe der Weltgeschichte in diesem Lande, das ist der durchdringende Grundaccord aller dieser Dichtungen. Und in der That hat der Menschengeist durch die Zeiten hindurch hier in diesen Kieferwäldern ein lebensvolles Stück Geschichte aufgeführt, deren Resultat eine geistige Erhebung über das Flachland ist, die auch manchen Hochländern über den Kopf wuchs. Alexis wählte seine Stoffe indeß nicht mit bloßer Berücksichtigung des localen Interesses, sondern er suchte historisch bedeutsame Krisen hervor, welche bald mehr, bald minder an Kämpfe der Gegenwart anklingen. Bei aller Objectivität der Darstellung läßt Willibald Alexis mit feiner Ironie seine Mißstimmung mit vielen Verhältnissen unserer Zeit hindurchschimmern und verwebt manche Bezüge in seine Dichtungen, die sich, ohne aufdringlich zu sein, mit Wohlgefallen herausfühlen lassen. Die Romane von Willibald Alexis erfreuen sich indeß keineswegs der Popularität, die sie verdienen. Gerade die Begrenzung des Locales, so sehr sie die künstlerische Kraft condensirt, hat doch für den Erfolg viel Ungelegenes. Der Localpatriotismus ist zwar in Deutschland kräftiger, als der deutsche Gesammtpatriotismus; aber diese Kraft offenbart sich mehr negativ, als positiv. Was in der Mark geschieht, interessirt wohl den Märker bis zu einem gewissen Grade; die anderen Volksstämme aber fühlen sich schon durch die Zumuthung beleidigt, sich für eine so locale und provinzielle Geschichte, wie die der Mark, zu interessiren; sie finden darin eine Beeinträchtigung ihres eigenen localen Ruhmes. So wird dem deutschen Dichter jedes nationale Werk

erschwert, jeder durchgreifende Einfluß unmöglich gemacht; denn die deutschen Großthaten sind seit den Zeiten der Cherusker immer Großthaten einzelner Stämme gewesen, und der Sieg der einzelnen Staaten war ebenso oft eine Niederlage ihrer Stammesgenossen. Diese unselige Zersplitterung lähmt Kraft, Begeisterung und Erfolg unserer Dichter, wenn sie ihre Stoffe aus der vaterländischen Geschichte wählen. Die Behandlungsweise, welche Alexis den märkischen Stoffen angedeihen ließ, hatte große Vorzüge: sie war objectiv, naiv, vollkommen gleichmäßig. Die Charaktere hatten nichts Zerrissenes, Skeptisches, Schwankendes; der Dichter trug keine anderen Züge auf sie über; sie waren fest, gediegen, markig, ohne alle romantische Beigabe. Das Süße, Weichliche und Sentimentale paßte ebenso wenig in eine rauhere Zeit und wurde von dem Dichter um so leichter vermieden, als es seinem praktischen Naturell und seiner soliden, festen Zuständen zugewendeten Denkweise fern liegt. Auch feinere Schattirungen des Seelenlebens, Entwickelungen, welche gleichsam innere Krisen des Charakters sind, fanden keinen Raum in diesen zum Theile pragmatischen Geschichtsbildern, in denen nicht blos die Sitten der bestimmten Zeit, sondern auch die ganze Welt der öffentlichen Zustände in die hellste Beleuchtung gerückt wurde. Die Genesis der staatsrechtlichen Verhältnisse: die Entwickelung des städtischen Lebens, welches feste Herde der Cultur und Intelligenz gründete und die rohe Kraft des freibeuternden Adels von ihnen abwehrte; die Entwickelung des fürstlichen Absolutismus, welcher den Zwiespalt der städtischen Geschlechter und Interessen, der Städte und des Adels, der vielen kleinen Besonderheiten durch Einheit der Macht und durchgreifenden Organisationen aufzuheben suchte — alle geschichtlichen Bildungsstufen liegen in diesen Romanen in einer Fülle chronikenhafter Mittheilungen, anschaulicher Bilder, glücklicher Schilderungen zu Tage. Der Styl von Alexis hat etwas Treuherziges, Alterthümliches, Chronikenhaftes, das wohl hin und wieder gezwungen erscheint, doch im Ganzen zu dem Costüm jener Zeiten mit gehört. Dagegen stört oft eine zu große Breite der Specialitäten, wobei das Wesentliche und Unwesentliche nicht immer mit künstlerischer Sorgfalt geschieden ist.

In: „der Roland von Berlin" (3 Bde. 1840) ist der Bürgermeister Johannes Rathenow, ein bis zur Starrheit unbeugsamer

Charakter, der Träger des Kampfes, der theils zwischen den städtischen Parteien, theils mit der kurfürstlichen Gewalt um die Freiheiten und Rechte der Städte geführt wird. Es schwebt um diesen Untergang städtischer Freiheit ein eigenthümlich elegischer Reiz, den Alexis niemals in lyrischen Wendungen zur Geltung bringt, sondern der aus der treuen und liebevollen Darstellung des ganzen städtischen Wesens, aus dieser Wärme epischer Schilderung, die uns in Gassen und Markt, Rathssaal und Haus heimisch macht, von selbst hervorgeht. Es bewährt sich in diesen und den anderen Romanen von Alexis, daß der epische und Roman-Dichter nur dann eine große Wirkung erzielen kann, wenn er die ganze Welt der Aeußerlichkeit, in der sich seine Gestalten bewegen, bis in die kleinsten Züge fertig vor uns aufbaut; denn das Interesse für die Charaktere ist im Romane nicht so unmittelbar, wie im Drama; es ist vermittelt durch die breite Grundlage der Culturverhältnisse, in denen sich der Geist einer ganzen Epoche spiegelt. Stoffe, welche uns nicht diese größeren Cultur-Perspectiven zeigen, sondern in denen eine einzelne Persönlichkeit mit ihren auffallenden Bestrebungen und Schicksalen in den Vordergrund tritt, sind mehr dramatischer, als epischer Natur. Dies gilt von dem Romane: „der falsche Waldemar“ (3 Bde. 1842), in welchem zwar Willibald Alexis die damalige geschichtliche Situation, das Städte-, Ritter- und Räuberwesen, die anarchischen Verhältnisse des Landes mit vieler Treue schildert, in dem aber das Interesse des Stoffes vorwiegend auf eine psychologische Motivirung hinweist, welche allein die räthselhafte Erscheinung des Usurpators dichterisch erläutern kann. So entspricht hier die epische Darstellung nicht ganz dem Charakter des Stoffes, der eine mehr innerliche Bedeutung hat, auf welche Alexis nur flüchtige Streiflichter fallen läßt. Dagegen herrscht in jenem Romane, dessen Titel auf die Prüderie wenig Rücksicht nimmt, „die Hosen des Herrn von Bredow“ (5 Bde. 1846—48), wieder ein episches Interesse vor, indem theils der Kampf der Fürsten mit dem Adel, theils die Gährung und Verwickelung geschildert wird, welche die Reformation in der Mark bei allen Ständen und selbst im Fürstenschlosse im Gefolge hat. Die Theilnahme, welche der historische Roman fordern darf, wächst, je mehr sich die Zeit, die er behandelt, der Gegenwart nähert. Darum nehmen die beiden letzten Werke des großen epischen Cyklus, in dem

Willibald Alexis die Geschichte der Mark in einzelnen, entscheidenden Hauptkrisen behandelt hat, „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht oder vor fünfzig Jahren“ (5 Bde. 1852) und „Isegrimm“ (3 Bde. 1854) eine gesteigerte Theilnahme in Anspruch. Auch in diesen markigen Schilderungen einer für Preußen entscheidenden Epoche, in welcher sich unter den gewaltigen Schlägen von außen die innere Reform vorbereitete und eine staatliche Wiedergeburt, deren Grundpfeiler zu erschüttern ein verderbliches Bestreben ist, das neue Niederlagen in Aussicht stellt, läßt Willibald Alexis nirgends einen überschwänglichen Patriotismus zu Worte kommen, dessen herausfordernde Geberden uns so leicht die Sache selbst verleiden; sondern er schildert mit großer objectiver Ruhe und Unbefangenheit die in alle Verhältnisse eingreifende Gewalt der Ereignisse, ohne die Sünden eines zu Niederlagen geborenen Geschlechtes zu verschweigen. Durch die unbeugsame Gleichmäßigkeit des epischen Styles, der nie in lyrische Strömungen hineingeräth, durch die Walter Scott'sche Genauigkeit der Darstellung, die allerdings oft bis zur Peinlichkeit geht, vor Allem aber durch die geistige Beherrschung des Stoffes nimmt Willibald Alexis einen hohen, vielleicht den höchsten Rang unter den objectiv-historischen Romanschriftstellern ein. Alle diese Eigenthümlichkeiten wurden von den Autoren, die in seine Fußstapfen traten, nicht in so hervorragender Weise erreicht. Wir könnten hier noch Ludwig Storch*) erwähnen, einen Autor von der Naturwüchsigkeit eines Spindler, der Gestalten, Begebenheiten, Verwickelungen in reichster Fülle, in erdrückender Massenhaftigkeit hervorzaubert, aber ohne künstlerische Gliederung und Gruppirung, reich an glücklichen, selbst poetischen Griffen, aber auch an zahlreichen Nieten des Phantasielotto's, einen Autor, der in seinem neuen epischen Freskogemälde: „Ein deutscher Leinweber“ (9 Bde. 1846—50) im Gegensatze zu Willibald Alexis und seiner localen Beschränkung ganz Europa mit seinen Romanfäden überspinnt und bedeutende geschichtliche und Cultur-Momente in oft objectiv-fesselnder Darstellung mit buntesten romantischen Episoden durchflicht; wir könnten den Dramatiker Frdr. von Uechtritz**) erwähnen, der ebenfalls das Zeitalter der

*) Der Freiknecht (3 Bde. 1830—33); Max von Eigl (3 Bde. 1844); Nepenthes (4 Bde. 1841).

**) Albrecht Holm, eine Geschichte aus der Reformationszeit (7 Bde. 1852—53).

Reformation in umfassender Breite darstellt; wir könnten den anmuthigen, frischen, wort- und farbenreichen Robert Heller*), der zum Theile patriotische, zum Theile exotische Stoffe mit Leichtigkeit und Behagen und mühelos spielender Phantasie, aber ohne tiefere Auffassung behandelt, Herloßsohn**), der mit Vorliebe in den dreißigjährigen Krieg zurückgreift, aber ohne tieferen geschichtlichen Geist Gegebenes und Erfundenes an lockeren Fäden zusammenreiht, den Berliner Kritiker Ludwig Rellstab***), einen phantasievollen und lebendigen Unterhaltungsschriftsteller, der in seinem Hauptwerke: „1812" (4 Bde. 1834) als deutscher Ségur auftritt und durch die Treue, mit der er seine farbenreichen Schlachtgemälde und landschaftlichen Panoramen entwirft, wie durch den richtigen Instinct, Stoffe der neuesten Geschichte zu wählen, ein großes Publicum fand, Ferdinand Stolle†), welcher den Heros des Jahrhunderts in zahlreichen, ansprechenden Skizzen illustrirt, Bronikowski mit seiner polnischen Verve, Wenzel Messenhauser, durch sein tragisches Schicksal bekannt, und den Wiener Willibald Alexis, Eduard Breier††), der nur derber und unkünstlerischer ist, als sein Vorbild — wir könnten diese Alle einer eingehenden Würdigung unterwerfen, aber da bei ihnen das stoffartige Interesse vorwiegt, da sie sich Alle in denselben von Walter Scott, Spindler und Willibald Alexis angebahnten Geleisen bewegen, da sie Alle in Reih' und Glied stehen und man ein Regiment nur nach der Uniform, nicht nach den Gesichtern charakterisiren kann, so überlassen wir alle diese Autoren bereitwillig einem unterhaltungsbedürftigen Publicum, das sich an manchem Gange dieser Tafel, an manchem Gerichte der mundgerecht gemachten Weltgeschichte erquicken wird. Je treuer diese Romane sich an historische Studien anschließen, desto mehr sind sie geeignet, die Leser in die Geschichte selbst einzuführen, welche in so specieller

*) Florian Geyer (3 Bde. 1848); die Kaiserlichen in Sachsen (2 Bde. 1845); der Prinz von Oranien (3 Bde. 1843); das Erdbeben zu Caracas (1846) u. A.

**) Die Mörder Wallenstein's (3 Bde. 1847); die Tochter des Piccolomini (3 Bde. 1846); der Ungar (3 Bde. 1832) u. A.

***) Gesammelte Schriften (12 Bde. 1843—44; neue Folge 8 Bde. 1846—48).

†) 1813 (3 Bde. 1838); der neue Cäsar (3 Bde. 1841); Napoleon in Aegypten (3 Bde. 1843—44); Elba und Waterloo (2. Aufl. 3 Bde. 1845).

††) Das Buch von den Wienern (3 Bde. 1846); die Revolution der Wiener im fünfzehnten Jahrhundert (3 Bde. 1851).

Beleuchtung sich oft mehr dem Verständnisse erschließt, als in den allgemeinen Umrissen der historischen Handbücher; denn wie nur die Philosophie der Geschichte den geistigen Gesichtskreis für die großen Epochen der Menschheitsentwickelung eröffnet, so giebt nur die Specialgeschichte einen klaren Blick in das Triebwerk ihrer Thaten, in die Motive der Ereignisse, ein klares Bild der concreten Begebenheit. Der historische Roman ist die poetisch verwerthete Specialgeschichte, während das historische Drama meist nur die weit leuchtenden Gipfel der Ereignisse in idealem Fluge streift. Noch weniger, als die oben genannten Autoren, bei denen sich mancher künstlerische und geistige Gesichtspunkt der Behandlung offenbart, verdienen die Repräsentanten der vielschreibenden Masse, ein Belani (Carl Ludwig Häberlin) und der weibliche Belani, Satori (Johanna Neumann), Berücksichtigung, welche durch die imposante Ausbeutung geschichtlicher Stoffe, welche sie für das Bedürfniß des straußenartig verdauenden Lesepublicums einschlachten, durch eine Productivität, deren Thaten auch nur protocollarisch einzuregistriren die geduldigste Feder ermüden würde, und durch die stereotype derbe Manier, mit der sie die geschichtlichen Ereignisse am Schopfe fassen, nur die Bewunderung eines so massenhaften literarischen Angebotes und Bedarfes erwecken.

Dem objectiv-historischen Romane zur Seite geht der modern-historische Roman, den man auch den historischen Tendenzroman nennen kann, obwohl das Aeußerliche und Absichtliche der Tendenz in den besten Werken dieser Gattung vermieden ist. Dieser Roman wählt Stoffe, in denen die politischen, socialen und religiösen Kämpfe der Gegenwart sich spiegeln, am liebsten daher Stoffe der Neuzeit, der jüngsten Vergangenheit, oder in den seltenen Fällen, wo er weiter zurückgreift, Charaktere und Zeiten, in denen der verborgene geistige Nerv durch Jahrhunderte hindurch mit der Gegenwart sympathisirt, indem damals ein dunkler Instinct erfaßte, was jetzt das wache Bewußtsein erstrebt. Den großen geschichtlichen Gemälden des streng-historischen Romanes gab nur der Patriotismus einen seelenvollen Lichtpunkt, wenn sie nicht überhaupt blos bunte Skizzen der Phantasie waren; hier aber bildet eine Idee das Centrum des Ganzen, die Achse der Handlung und der Begebenheiten. Dort handelte es sich um das äußerliche Costume und Ceremoniell des

Weltgeistes, hier werden seine Cabinetsfragen verhandelt. Es ist hier eine mehr künstlerische Gestaltung, Beleuchtung und Gruppirung möglich; denn wenn zu einem Kunstwerke die Einheit der Idee und des Bildes gehört, so ist im streng-historischen Romane die Idee zu matt, indem sie blos eine Station des geschichtlichen Geistes bezeichnet; hier aber handelt es sich um die wesentlichen Stufen seiner Entwickelung. Wenn Willibald Alexis für den Hauptvertreter jener Richtung gelten muß, so nimmt Heinrich König aus Fulda (geb. 1790) unter den Autoren des historischen Tendenzromanes den ersten Platz ein. König ist durch den Liberalismus, durch die freiere Weltanschauung, die er vertritt, in mancherlei Verwickelungen mit Kirche und Staat gerathen. In seiner Jugend wurde er excommunicirt, im Jahre 1847 pensionirt. Ohne in irgend einem Glaubensbekenntnisse einseitig befangen zu sein, ohne sich durch die starren Dogmen irgend einer Partei zu beschränken, war der Glaube an den Fortschritt der Menschheit in ihm lebendig, und die warme Begeisterung für ihre Befreiung von einem unwürdigen Bonzenthume des Glaubens und von veralteten staatlichen Institutionen führte seine Feder und hauchte über seine Romane einen geistig lebendigen Odem. So wählt König mit Vorliebe seine Stoffe aus jenen Epochen, welche die Wetterscheide der Jahrhunderte bilden, wo eine neue Zeit unter Stürmen geboren wird, alte vermodernde Zustände und neu sich bildende im Kampfe liegen und in eine schwüle, ahnungsvolle Atmosphäre die gährenden Gemüther, die geistig beleuchteten Gruppen und die Schicksale der Menschen untertauchen. Die Begebenheit gewinnt eine höhere Bedeutung, indem alles Einzelne vom Aether des allgemeinen Lebens ergriffen, berauscht, vergeistigt wird. Hier lag nun freilich die Gefahr nahe, die Charaktere zu Marionetten einer höheren Ideeenwelt zu machen und im dithyrambischen Taumel der Begeisterung die Gestalten selbst zu Transparenten des Gedankens zu verflüchtigen. Heinrich König hat diese Gefahr vermieden; denn er ist eine ruhige, große Natur von objectiver Kraft, welche das Pathos der Empfindung zu dämpfen versteht und eine blind hinreißende Leidenschaftlichkeit nicht kennt. Er hat nicht blos das Talent, sondern auch das künstlerische Bewußtsein des Epikers, das seine Gestalten auf dem Olympos, wie auf der Erde zu selbstständigem Leben entläßt. Keine glänzende Lyrik stürmt den gleichmäßigen epischen Wellen-

schlag seines Styles auf; keine dramatische Strömung, auf welcher das tragische Geschick des Einzelnen einhertreibt, färbt ihn fremdartig. Er fesselt, ohne zu blenden, und spannt das Interesse durch die ruhige Angemessenheit, mit welcher sich Handlung und Charaktere bei ihm entwickeln, ohne von glänzenden lyrischen oder humoristischen Episoden unterbrochen zu werden. Der Epiker soll uns stets die Totalität eines Weltalters entrollen, er operirt mit Massen; die Sonne Homer's darf ihm nicht untergehen, und diese Sonne beleuchtet mit gleichmäßiger Helle nicht blos die hervorragenden Helden, sondern auch den Kampf der Massen. Auch diesen Anforderungen wird König vollkommen gerecht; seine Gruppen, seine Helden ordnen sich dem ganzen Culturbilde unter. Freilich tritt bei ihm keine Minerva aus der Wolke — aber die geharnischte Weisheit wohnt in Herz und Geist seiner Helden; die Ideeen der Zeit sind die olympischen Mächte, welche rathend flüstern und schützend oder verderbend einschreiten. Die Bedeutung des geistigen Inhaltes, welche bei König zur objectiven Sicherheit der Form hinzukommt, giebt ihm in der Schilderung des Einzelnen den richtigen Tact, den Willibald Alexis ebenso wie Immermann bisweilen vermissen läßt. Er übersättigt uns nie mit bunt aufgehäuften Einzelnheiten der Phantasie; er hebt auch im untergeordneten Kreise der Schilderung das Wesentliche hervor, und wo seine Reflexionen zu breit, zu behaglich ergossen scheinen, da schweifen sie doch nie wie ziellose Arabesken um den Rahmen des Bildes, sondern bleiben stets in unzweifelhafter Beziehung zu seinem Grundgedanken. Die Romane König's haben daher einen echt deutschen Charakter, indem sie vom Gedanken getragen werden und zwischen der unruhigen, dramatisch zugespitzten Manier der französischen Romanautoren und der oft gedankenlosen epischen Breite der Engländer die rechte Mitte halten.

Von seinen Romanen spielen zwei der bekanntesten, „die hohe Braut" (2 Bde. 1833) und „die Clubisten in Mainz" (3 Bde. 1847), in der interessanten Epoche der französischen Revolution, und zwar nicht im Mittelpunkte der großartigen Bewegung, sondern auf ihren vorgeschobenen Posten in den Nachbarländern, wo der erste Anprall der Massen, ja schon das ferne Aufflammen der Ideeen alle Elemente der Unzufriedenheit entband und die nationale Begeisterung alsbald mit dem Kosmopolitismus der Revolution in den Kampf trat. Welche Fülle von

Conflicten zwischen Alt und Neu, Freiheit und Knechtschaft, Vaterland und Fremdherrschaft! Welch' eine lebhafte Bewegung der äußeren Welt von innen heraus! Um so größer ist das Verdienst des Autors, dessen plastische Ruhe durch die Unruhe der Zeit, die er zu schildern unternahm, nicht gefährdet wurde. Zwar in der „hohen Braut", in welcher das Hereinbrechen der französischen Revolution in die Kreise des Savoyer Lebens geschildert wird, das Auftauchen der Freiheit und Gleichheit in dem empfänglichen Elemente, auf dem durch die Leidenschaft, die Interessen des Herzens und die Drangsal der Unterdrückung aufgewühlten Boden, treten die romanhaften, abenteuerlichen Entwickelungen noch mehr in den Vordergrund, so groß auch Erfindungskraft und Darstellungsgabe des Autors, so lieblich und gewaltig viele der vorgeführten Bilder sind. Dagegen sind „die Clubisten in Mainz" ein modernes geschichtliches Epos im großen Style und in imposanter Massenentwickelung. Wie dort Savoyen, so ist hier die alte, ehrwürdige Reichsstadt Mainz und der anmuthige Rheingau die Stätte, wo sich die althergebrachten Zustände des deutschen Reiches und die revolutionairen Elemente der französischen Propaganda begegnen, wo der Zusammenstoß der conservativen und der Bewegungspartei das ganze deutsche Reich und seine wankende Herrlichkeit zu erschüttern droht. Diese Stätte selbst ist mit der Sorgsamkeit eines Generalstabsofficiers gezeichnet, welcher den Plan einer Gegend aufnimmt, die zu Truppenbewegungen bestimmt ist. Das herrliche Mainz liegt mit seiner ganzen städtischen Architektur, mit seinem reizenden landschaftlichen Panorama in so klaren und festen Umrissen vor uns, daß wir, wie auf einem Plane, jede Straße, jedes Haus aufsuchen können, wo die Handlung spielt, und daß wir im Voraus gewiß sind, auch die Menschen werden mit plastischer Sicherheit vor uns hintreten. Und in der That ist nicht blos das rheinländische Volk mit seiner französischen Beweglichkeit lebendig geschildert, sondern auch die einzelnen hervorragenden Charaktere sind mit liebevoller Vertiefung entwickelt, von Capitel zu Capitel mit immer neuen Zügen bereichert. So ist z. B. der Pater Ganzweiler einer jener vielseitigen und verschlungenen Charaktere, in denen der Widerspruch im Denken und Empfinden zur lebendig bewegenden Macht wird. Den Intriguen des Priesterthumes mit Eifer hingegeben, strebt er doch mit echt

menschlicher Sehnsucht nach stillem Familienglücke aus seinen Schranken hinaus. Doch als er einen jugendlichen Fehltritt eingestehen, eine Tochter sich wiedergewinnen will, da scheitert er am Vorurtheile und wird in die wildeste Brandung des Fanatismus zurückgeworfen. So spiegelt sich hier in einem persönlichen Schicksale und im Inneren des Charakters der Kampf, der draußen die Welt bewegt, der Kampf zwischen dem Zwange der Satzung und der Freiheit menschlicher Neigung, zwischen dem Privilegium und einer humanen Ebenbürtigkeit, deren Evangelium aus dem wiedergeborenen Frankreich in die Kreise des deutschen Reiches herübertönt. Es sind ähnliche Zustände, ähnliche Conflicte, nur in die Familien der Reichsritterschaft verlegt, welche Benzel-Sternau im „neuen Adam" geschildert hat. Der Conflict, der das Herz des Paters Ganzweiler quält, spiegelt sich auch in zwei Gruppen von Liebenden. Der Baron Franz Karl und die bürgerliche Fides siegen über das Vorurtheil, weil diese edlen Naturen mit ruhiger Klarheit und nach einer zarten Entwickelung zusammengeführt werden, während der Schiffer Jean Baptiste und die Baroneß Cäcilie untergehen, weil nur der Taumel der Leidenschaft sie beherrscht. Der geistige Held des Romanes ist der berühmte Reisende Georg Forster, den neuerdings Jacob Moleschott als den Naturforscher des Volkes geschildert hat, und der in unserem Romane als Hauptvertreter der Fortschrittspartei erscheint, deren französische Losungsworte er in Reflexionen des tieferen deutschen Geistes in gediegener Weise läutert. Man darf dem Autor keinen Vorwurf daraus machen, daß er die Handlung durch mancherlei geistige Ergüsse hemmt, daß er Forster mit großer Breite und Behaglichkeit seine politischen Betrachtungen ausspinnen läßt, die von keinem einseitigen Standpunkte, sondern von der Anschauung des ganzen Menschen ausgehen. Abgesehen von ihrem inneren Werthe und von dem fesselnden Reize, den die Mittheilungen des vielgereisten Forschers bieten, bildet Forster gleichsam den geistigen Chorus der großen Welttragödie und spricht ihre innerste Bedeutung in geistvoller Weise aus. Ist doch in dem geistlichen Kurfürsten von Mainz, in seiner Maitresse, in dem ganzen kleinen Hofe ebenfalls eine Mischung deutscher und französischer Elemente vorherrschend; aber es ist die Frivolität, die leicht geschürzte Behaglichkeit des Rococo-Frankreichs, welche hier mit der geistlichen und weltlichen Ehrwürdigkeit des deutschen Reichs-

und Kirchenfürstenthumes eine barocke Mischehe eingegangen ist. Geringere Bedeutung, als diese beiden epischen Gemälde, hat der Roman „die Waldenser“ (2 Bde. 1836), in welchem die freien Gemeinden des Mittelalters, die deutschen „Waldenser“ aus der Zeit der Scheiterhaufen, das Ketzerthum, das, wie Alfred Meißner singt, in allen Zeiten dasselbe ist, in der grellen Beleuchtung jener Epoche vor uns hintreten. Die düstere Gestalt des Ketzerrichters Conrad von Marburg erhebt sich mit starrem Fanatismus aus den romantischen Verwickelungen, in denen eine fieberhafte Spannung vorherrscht. Die Zeichnung ist, ohne derb holzschnittartig zu sein, drastisch und fest, wie es für eine eiserne Zeit paßt, in welcher Gedanke und Empfindung nicht lange einsam brüten, sondern sich rasch die Sporen umschnallen und in den ritterlichen Kampf stürzen. Dagegen führt uns König ein tief innerliches Leben in „William's Dichten und Trachten“ (2 Bde. 1839, 2. neu bearb. Auflage u. d. T.: „William Shakespeare“, 1850), vor. In diesem Romane stellt er mit Meisterschaft dar, wie die Dichtung in der Täuschung des Lebens zur Reife gedeiht, wie das Trachten des Dichters an Illusionen scheitert, während das Dichten gerade aus diesen Illusionen unvergänglichen Nektar sammelt. Jener tiefsinnige Zug Shakespeare's, den wir in seinen meisten Dramen wiederfinden, die Reflexion über Schein und Wesen, über diesen arglistigen Betrug der Welt und des Lebens, der sich stets von Neuem wiederholt, wird hier aus dem Lebensschicksale des Dichters selbst motivirt. Der unberechtigte Schein des Lebens löst sich in den berechtigten Schein der Kunst auf; und mit der Jugendgeliebten Thekla wird die Täuschung begraben, um für immer der Dichtung Platz zu machen. Die phantasievolle Gauklerin, die, obwohl ihr ganzes Leben in der Lüge wurzelt, doch so tiefes Interesse einflößt, weil ihre proteusartigen Verwandlungen so vielen kecken, frischen Geist, Lebenslust und Leidenschaft offenbaren, wird für Shakespeare gleichsam die begeisternde Muse. Wir sehen in dieser camera obscura des Lebens die Scenen und Gestalten vorüberschweben, die ein Dichtergenius sub specie aeternitatis angesehen und aus sich heraus neugeboren hat für die Ewigkeit. Wie zart und lieblich verklingen die Scenen aus „Romeo und Julie“, wie charakteristisch treten die humoristischen Gestalten hervor, besonders der dicke Ritter Sir John; wie bewegten sich

da Alle so harmlos naiv im wirklichen Leben vor den Augen des Dichters, ohne Ahnung, daß sich aus dem Rohstoffe ihrer Erscheinungen leuchtende Vorbilder der Dichtung herausgestalten würden! Die ganze Atmosphäre der Zeit, das freie, protestantische Leben einer jungen Nation, dem freilich schon das engherzige Puritanerthum gegenübertritt, ist mit großer Treue wiedergegeben. Shakespeare wird von dem Dichter umhergeführt in allen Lebenskreisen, am Hofe und in den Matrosenschenken, im Theater und auf den Gütern des Landedelmannes; er wird eingeweiht in das geschichtliche Leben und seine großen Perspectiven; wir sehen überall die Keime späterer Schöpfungen. Die Zeit der Elisabeth mit ihren Volksfesten, spielerischen Wortfechtereien und Grübeleien ist ebenso anschaulich gezeichnet, wie hervorragende geschichtliche Charaktere, ein Essex und Southampton. Shakespeare's träumerische Lebensmystik, dies gedankenvolle Brüten über den Räthseln der Welt und des Menschenlebens, zieht sich durch den ganzen Roman und befruchtet ihn mit sinnigen Gedanken und tiefen, originellen Reflexionen. Es ist hier nicht der Ort, der kunstvollen Verschlingung des Grundgedankens bis in alle Einzelnheiten nachzugehen. Hervorheben möchten wir indeß noch eine Situation von ergreifender Wirkung, den Tod des Dichters Spencer, welchem Shakespeare und Thekla in der zufälligen Verkleidung seiner Gestalten, des Prinzen Arthur und der Feeenkönigin Gloriana, die Augen schließen. Der Sterbende, von Allen Verlassene begrüßt selig die Bilder seiner Träume, die er zum Leben erwacht glaubt. Auch hier beseligt und tröstet die Täuschung den sterbenden Dichter, während dieselbe Fee Gloriana den Lebenden, einst Unsterblichen, durch ihre Täuschung glücklich macht. So spiegelt sich hier der Grundgedanke des ganzen Werkes geistvoll in doppeltem Reflexe und tritt gleichzeitig ungesucht, sicher motivirt und romanhaft überraschend ein. Was König's Novellen: „Regina“ (1842) und „Veronika“ (2 Bde. 1844) betrifft, so sind sie Beide künstlerisch abgerundet, zart und gefühlvoll entworfen, und von durchgreifender humaner Tendenz, indem die Verwickelungen, zu denen die Unterschiede der Confessionen führen, dort durch die heutige Weltstellung des Judenthumes, hier durch die Frage der gemischten Ehen hervorgerufen, nur dazu dienen, das rein menschliche Bild der Heldinnen, der zarten, geistig bedeutsamen Weiblichkeit, in ein glänzen-

deres Licht zu stellen, mögen sie nun in diesem Kampfe siegen oder untergehen.

Stürmischer, als Heinrich König, aber ihm verwandt durch die warme Begeisterung für die Interessen der Humanität, tritt Eduard Duller aus Wien (1809—1853) in seinen historischen Romanen auf, ein Autor, der seine Lenden prophetisch gürtet und missionseifrig in die Welt hinausstürmt. Duller ist bei weitem subjectiver, als König. Ein Zeitgenosse des jungen Deutschlands, mit dessen Führern er journalistisch verbrüdert war, ein Freund des wüsten Grabbe und des ernsten Sallet, später ein Anhänger der deutschkatholischen Bewegung, thätig als Journalist, als Historiker, als Lyriker, auf welchem Gebiete „der Fürst der Liebe" (1842), ein gedankenvolles, aber allzu pathetisches Dichtwerk, seine Hauptleistung ist, spiegelte er alle diese verschiedenen Einflüsse in seinen Schriften: die jungdeutsche sinnliche Gluth, die bizarre Naturkräftigkeit Grabbe's und Sallet's priesterlichen Ernst. Seine historischen Romane sind: „Kronen und Ketten" (3 Bde. 1835), „Loyola" (3 Bde. 1836), „Kaiser und Papst" (4 Bde. 1838). Duller's dithyrambischer Dichtweise fehlt die objective Sicherheit; er läßt sich selbst hinreißen vom Pathos, mit welchem er seine Gestalten beseelt. Sein Styl ist, wo er glänzend wird, lyrisch; da nimmt er lauter kurze Anläufe, ist hastig, abgebrochen oder verläuft in Monologe, reich an blendenden Einzelnheiten, aber auch oft an gesuchten, allzu kühnen Wendungen, die an Grabbe erinnern. Es fehlt diesem Style der gleichmäßige Wellenschlag der Epik; er wird ebenso leicht schleppend, schwerfällig, abstract, wo es sich um motivirende Auseinandersetzungen handelt. Duller fühlt sich nur wohl, wo er, mit oratorischem Pompe bekleidet, solenne Gedankenmessen lesen kann, oder wo seine Phantasie in wilden Bildern der Leidenschaft schwelgen darf. Alles, was nicht so extrem, so gewaltthätig auftritt, will ihm nicht gelingen, geräth ihm breit und flach. Selbst die Komik einer so pathetischen Natur geht nicht viel über die Parodie des Pathos hinaus, wie z. B. Tiburzio im „Loyola" beweist, eine im Ganzen unerquickliche Gestalt, deren Esel keine so ansprechende Physiognomie hat, wie Sancho Pansa's Grauer. Indeß ist gerade „Loyola" Duller's bestes Werk, weil er hier für sein schwärmerisches und reformatorisches Pathos den meisten Raum fand.

Die Genesis des Fanatismus ist in „Loyola" meisterhaft; ebenso ist der Conflict zwischen dem missionairen Berufe und der menschlichen Empfindung von tiefer Bedeutung. Auch viele Zech- und Liebesscenen sind mit warmer Lebendigkeit geschildert. Dagegen erlahmt oft der allzu weit ausgreifende Schwung der Duller'schen Muse, oder wir haben das Schauspiel eines Feuergeistes, der uns mit Schutt und Lava überströmt, und dessen Flammen kaum durch die Aschenwolke dringen können. Der heitere Olympos der Kunst aber ist kein feuerspeiender Berg!

Eine vorwiegend politische Parteifärbung haben auch die Romane von Theodor Mügge, einem Erzähler von großer Lebendigkeit des Colorits und angenehmer Wärme der Darstellung. Wie exotisch reich ist die Farbenpracht im „Toussaint" (4 Bde. 1840); wie revolutionair, wild und markig die Schilderung in seiner „Vendéerin" (3 Bde. 1837)! Seine Erfindungsgabe ist bedeutend, freilich meistens stoffartig, ohne tiefere geistige Bezüge; aber die politischen Gegensätze gewinnen bei ihm Fleisch und Blut, und ein warmer, freier Herzschlag pulsirt in diesen Romanen, deren Styl leicht und fließend, deren Charakteristik von realistischer Tüchtigkeit ist. Solide geschichtliche Studien, eine gesunde Welt- und Lebensauffassung, genährt durch die Völkerschau in der Schweiz und Skandinavien, deren Resultate der Autor in unterhaltenden Reisewerken niedergelegt hat, eine redliche, vorurtheilsfreie Gesinnung erheben die Mügge'schen Romane und Novellen über die Fluth blos stoffartiger Unterhaltungsschriften. Seine neuesten Werke: „König Jakob's letzte Tage" (1850), eine pragmatisch-psychologische Studie nach Macaulay, „der Voigt von Silt" (2 Bde. 1851) und besonders „Afraja" (1854) konnten den Ruf dieses Schriftstellers durch ein größeres Streben nach künstlerischer Abgeschlossenheit und größere Klarheit der politischen Tendenzen nur vermehren. Hier sind noch der Dichter Julius Mosen und der Kritiker Adolph Stahr zu erwähnen, welche Beide geschichtliche Stoffe aus der neuen und neuesten Zeit wählten, um ihren edlen Enthusiasmus für die liberalen Bewegungen des Jahrhunderts in künstlerischen Gestalten zu befestigen. Mosen's „Congreß von Verona" (2 Bde. 1842), ein Roman, welcher denselben Stoff behandelt, wie Byron's satyrisch-scharfes „age of bronze", den Kampf des Absolutismus und Liberalismus, oder vielmehr die diploma-

tischen Vorkehrungen gegen nationale Unabhängigkeitskriege und conspirirende Parteien, führt uns die Vertreter der verschiedenen Principien bald mit warmer Begeisterung, bald mit ironischer Auffassung vor und erfreut besonders durch das gelungene Charakterbild des diplomatischen Matadors Friedrich von Gentz, während die romanhafte Erfindung hin und wieder grell und unmotivirt ist. Stahr's „Republikaner in Neapel" (3 Bde. 1849) athmen eine vulcanische politische Gluth, einen lyrischen Ungestüm, einen schwärmerischen Enthusiasmus; aber in dieser gluthrothen Atmosphäre fällt auf alle Gestalten der gleiche Feuerschein; sie sind entwickelungslos, fix und fertig von Hause aus, Futter für Pulver. Der massenhafte Heroismus schwächt die Wirkung. Auch fehlt der Erfindung Neuheit und Spannung, wenn auch die Schilderung, besonders die landschaftliche, glänzende Einzelnheiten bietet. Eine ähnliche Epoche, wie die der beiden König'schen Hauptromane, ist hier von Stahr ohne die objective Ruhe König's behandelt worden. Ein jüngerer Autor, Max Ring, hat sich ebenfalls dem geschichtlichen Romane zugewendet, nachdem er zuerst mit einer Sammlung politischer und socialer Zeitbilder aus der Epoche der jüngsten deutschen Revolution aufgetreten war („Berlin und Breslau 1847—1849", 2 Bde. 1849). Die Wirkungen einer lebhaften und fruchtbaren Phantasie und einer unleugbaren Gestaltungskraft werden durch eine gewisse Bequemlichkeit der Motivirung und Flüchtigkeit der Darstellung bei diesem Autor eingeschränkt, obwohl auch das flüchtig Entworfene durch die warme Lebendigkeit der Darstellung noch immer zu einer festen Gestaltung zusammenrinnt. Wenn auch der momentane Rausch des Talentes nicht eine stichhaltige Begeisterung ersetzen kann, so fehlt es ihm doch nicht an glücklichen Griffen und Würfen, an fließend gewandter Behandlung, und schon in seinem ersten Werke war die Gabe psychologischer Entwickelung und treffender Beobachtung unverkennbar. Dies trat nun freilich in den historischen Romanen: „die Kinder Gottes" (3 Bde. 1851) und „der große Kurfürst und der Schöppenmeister" (3 Bde. 1852) mehr in den Hintergrund, obschon besonders in dem ersten Werke die despotische Maitressenwirthschaft des Königs August, wie das fromme Organisationstalent Zinzendorf's mit großem Geschicke geschildert und durch mancherlei bunte Abenteuer erläutert werden, während das zweite, eine Studie nach

Willibald Alexis, an allzu flüchtiger und manierirter Behandlung leidet. Dagegen sind Ring's „Stadtgeschichten" (4 Bde. 1852), eine Parallele der beliebten Dorfgeschichten, durch glückliche Auffassung und Beobachtung und den realistischen Sinn für die Eigenheiten des bürgerlichen Lebens, durch praktischen Blick und tüchtige novellistische Technik vor ähnlichen Erscheinungen hervorzuheben. Max Ring bedarf der Concentration. Der moderne Gedanke ist bei ihm mehr ein Farbenpigment, als eine gestaltende und beseelende Macht. Andere Autoren dieser die Geschichte begeistigenden Romandichtung sind: Ludwig Köhler*), ein Poet von besten Intentionen, zu reich an Treffern der Gesinnung und Nieten der Poesie, Ernst Brunnow**), ein treuer geschichtlicher Charaktermaler, Johannes Scherr***), auch als Dichter und Literarhistoriker bekannt, declamatorisch, grell in seinen Erfindungen, bunt in der Verwebung des romantischen und geschichtlichen Elementes, Adolph Weisser†), phantasievoll, aber schwerfällig in der Form, u. A.

Eine Abart des geschichtlichen Romanes ist der literargeschichtliche, der bei einer Nation, wie die deutsche, so unvermeidlich war, wie das Literatur- und Künstlerdrama. Man hat dem deutschen Volke oft vorerzählt, daß seine europäische Bedeutung nur durch die Macht und den Einfluß seiner Literatur gesichert sei. So war es natürlich, daß die Autoren selbst immer wieder auf die Literatur zurückkamen, ein wenig erquicklicher Kreislauf, da die Beziehungen der deutschen Schriftsteller zum realen Leben dürftig genug waren. Fühlt man sich doch selbst im Briefwechsel Schiller's oft auf's Unangenehmste durch die Verlegenheit berührt, in welche der große Dichter durch fehlende hundert Thaler versetzt wurde. „Die armen Poeten" des achtzehnten Jahrhunderts mochten noch so große Heroen der Geschichte darstellen, — sie blieben selbst nur die Helden bürgerlicher Rührstücke. Heutzutage hat der Schriftstellerstand als solcher Geltung gewonnen. Dennoch macht es einen wehmüthigen Eindruck, die Dichter immer wieder über Dichter reflectiren zu sehn — eine im Tretrade kreisende Literatur, die nicht vom Platze kommt.

*) Thomas Münzer und seine Genossen (3 Bde. 1845).

**) Ulrich von Hutten, der Streiter für deutsche Freiheit (3 Bde. 1848).

***) Der Prophet von Florenz (3 Bde. 1845); die Waise von Wien (3 Bde. 1847).

†) Der Blinde und sein Sohn (3 Bde. 1852); Schubart's Wanderjahre (2 Bde. 1855).

Es liegt freilich einem Dichter Nichts näher, als ein verwandtes Streben zu schildern. Er trägt seine eigenen Gedanken und Empfindungen auf einen großen oder kleineren Namen über, er phantasirt aus ihm heraus; die Schwärmerei eines jungen Autors für seine erste Geliebte und seinen ersten Verleger läßt sich so bedeutsam durch irgend eine Berühmtheit heben, der man sie unterschiebt. Selbst die kleinen Licenzen des Genies, welche vom sittlichen Kanon abweichen, und in denen der junge Poet einen Hauptbeweis für seine geistige Berechtigung findet, erhalten eine höhere Sanction, wenn man einen gefeierten Namen dafür verantwortlich machen kann. Aus solchen Motiven geht die Vorliebe für den Literaturroman hervor, der zuletzt nur eine wohlgefällige Spiegelung schriftstellerischer Eitelkeit ist. Leben und Bewegung konnte in diesen Literaturroman nur durch eine gewisse Liederlichkeit seiner Helden gebracht werden, die als ein gefährliches Privilegium künstlerischer Begabungen angesehen werden muß. So konnten weder „Christian Günther" (1842), dessen Biographie Robert Bürkner in phantasievoller Weise verwerthete, noch „Bürger. Ein deutsches Dichterleben" (1845), das Otto Müller mit seinem ganzen verworrenen Streben und in allen bedenklichen Verwickelungen mit Geist und psychologischer Schärfe schilderte, als würdige Vorbilder deutscher Dichter gelten. Selbst das gewinnende Talent Otto Müller's, der neuerdings in seinem trefflichen Romane: „Charlotte Ackermann" (1853) ein Culturbild des vorigen Jahrhunderts entrollte, in welchem gesellschaftliches Leben, der Kreis der Bühne und der Literatenwelt mit epischer Objectivität vor uns hintritt, die Anekdote mit vielem Humor ausgesponnen ist und das Grundthema, die Liebe einer jungen, gefeierten Künstlerin zu einem ihrer unwürdigen, nur auf Herzensabenteuer ausgehenden Werbeofficiere, die mit der inneren Zerrüttung und dem frühen Untergange eines so viel versprechenden Lebens endet, durch alle psychologischen Stadien hindurch mit sorgsamer Treue ausgeführt ist — selbst das Talent eines so markig charakterisirenden Autors konnte für einen Dichter, wie Bürger, und für seine subalternen Lebensverhältnisse und schwankenden Herzensneigungen nur ein Gefühl bedauerlicher Theilnahme erwecken. Noch ungeeigneter zeigte sich dieser Stoff für die Bühne in Mosenthal's Bearbeitung, wie auch Charlotte Ackermann, die der Dichter selbst für die dramatische Aufführung einrichtete,

durch die vorwiegend innerliche Entwickelung keine dramatische Trieb- und Spannkraft gewann. Das stille Gemälde des Heimchen- und Kirchhofspoeten „Hölty" (1844) von Voigts sprach wohl das Gemüth an, konnte aber ebensowenig, wie die zahlreichen biographisch-kritischen Literaturgemälde Herrmann Klencke's*) mit der wenig geläuterten Massenhaftigkeit des Materials und einer wohl hin und wieder anregenden und ansprechenden, aber ebenso oft styllosen Darstellung ein größeres Publicum gewinnen. Einen bei weitem glücklicheren Griff that Herrmann Kurtz („Schiller's Heimathjahre" 3 Bde. 1843); denn nicht blos der Ruhm eines großen Dichters von jugendlich stürmischer Begabung, nicht blos die Abenteuerlichkeit seiner ersten Lebensschicksale, sondern auch die Bedeutung eines über das bloße Stillleben hinausgreifenden Conflictes, der das politische Gebiet streift, mußten einer frischen, geschichtlich treuen Darstellung eine doppelte Wirkung sichern.

Wie man die Geschichte ohne oder mit Beziehung auf die Gegenwart in umfassenden epischen Gemälden darstellen konnte, so durfte auch das Auge des Dichters auf einzelnen Persönlichkeiten ruhen, deren Schicksal theils ein psychologisches, theils ein romanhaft spannendes Interesse bietet. Hier galt es nicht, die culturhistorische Aufgabe des Romanes in großer Weise zu lösen, sondern nur, ein durch die Tradition gegebenes Lebensbild dichterisch zu vertiefen oder Begebenheiten, welche allen Zeiten angehören können, durch das Colorit einer bestimmten Epoche glänzender hinzustellen. Der Hauptstürmer und Dränger des jungen Deutschlands, Heinrich Laube, der in sauber gehaltenen Dramen seine welterobernde Jugendlichkeit künstlerisch beruhigt, wollte auch auf dem Boden des Romanes, auf welchem er seine ersten Kränze errungen, die Früchte eines maßvolleren Schaffens ernten. Er wählte sich geschichtliche Helden und Heldinnen: „Die Bandomire" (2 Bde. 1842), „die Gräfin Chateaubriant" (3 Bde. 1843), „der belgische Graf" (1845); aber die Geschichte gab ihm nur den Hintergrund, auf den er seine Gestalten mit jener sorgsamen Portraitmalerei hinzeichnete, zu der sich die jungdeutsche Charakterskizzirung bei ihm durchgebildet. Die Zeit der Tendenzen war vorüber; „die Emancipation des Fleisches"

*) Lessing (5 Bde. 1850) u. A.

und andere Probleme störten nicht mehr den Schlummer dieser Autoren; sie suchten nicht mehr die Welt und die Menschen zu verbessern, sondern sie darzustellen, wie sie sind. Doch wie einst Laube's materialistische Weltanschauung in jenen sinnlichen Idealen schwelgte, so blieb sie auch jetzt die Grundlage seiner Darstellung, und das feinste Geäder seiner Motivirung verlor sich nie in die unsichtbaren Regionen der Seele. Er bestimmte die Seele frischweg durch den Körper; er ist Psycholog, auch wo es sich um geschichtliche Conflicte handelt; es existirt für ihn, um mit Hegel zu sprechen, nur der subjective, nicht der objective Geist. Seine Psychologie ist frivol und skeptisch; sie leitet die großen Wirkungen aus kleinen Ursachen her, aus dem zufälligen körperlichen Befinden, aus der vorübergehenden Seelenstimmung. Der rasche oder langsame Blutumlauf, die Stockungen im Pfortadersystem, die Congestionen nach Kopf und Herz spielen hier die Rolle, welche das „Glas Wasser" oder das bekannte Louvoir'sche Fenster in den Verkettungen der Weltbegebenheiten einnahmen. Es sind die bestimmenden Mächte der Geschichte! Die Charaktere treten dadurch recht lebendig, frisch, warm hervor; aber es fehlt dieser behaglichen und selbstgewissen Sinnlichkeit die ideelle Beleuchtung. Auch der Styl Laube's athmet diese wohlige Sinnlichkeit; er wirkt besonders durch das Frische und Anschauliche der Beiwörter; er ist maßvoll, gefällig, weich, anmuthig; aber nicht immer von unstudirter Grazie. Goethe und Varnhagen sehen ihm oft über die Achseln. Da wird nach der Glätte eines duftigen Velinstyls gestrebt; da werden anmuthig gegliederte Perioden wohlgefällig ausgebreitet; da finden sich jene vornehmen Wendungen ein, welche die Sache, die sie bezeichnen sollen, gleichsam nur mit den Fingerspitzen berühren! Der bedeutendste dieser Romane ist „die Gräfin Chateaubriant", welcher die Geschichte der bekannten liebenswürdigen Maitresse von Franz I. und ihres tragischen Unterganges behandelt. Das Geschick der anmuthigen Françoise, die sich dem ritterlichen und wankelmüthigen Könige ergiebt, nachdem sie durch Intriguen wider ihren eigenen Willen von dem ungeliebten Gatten losgerissen worden ist, welche dann, durch die schwankenden Neigungen und den ungetreuen Sinn dieses Monarchen gekränkt, zu ihrem Gatten zurückkehrt und von diesem nach altbretagnischem Eherechte zum Tode verurtheilt wird, macht einen sehr rührenden und wehmüthigen Eindruck,

den Laube im letzten Theile durch eine gelungene melancholische Färbung zu erhöhen weiß. Der Stoff ist indeß in seinen Grundzügen dramatisch, und auch die Behandlungsweise Laube's ist dramatisch concentrirt. Die äußerliche Welt hat kein eigenes Recht, das die epische Darstellung ihr gönnen muß; sie bildet nur die Decorationen der Handlung. Im Ausmalen dieser Decorationen, in der Beschreibung der Scenen in den spanischen und französischen Schlössern ist Laube geradezu theatralisch und geht mit der Peinlichkeit eines Regisseurs zu Werke. Die Baulichkeiten werden mit der sorgfältigen Angabe jeder einzelnen Coulisse im architektonischen Grundrisse entworfen, um das Versteckspiel der Personen einzuleiten und anschaulich zu machen. Diese praktische Solidität verdient Anerkennung; sie gehört mit zu jener Tüchtigkeit der Behandlung, durch welche sich Laube auf allen Gebieten auszeichnet, die aber hin und wieder höhere Eigenschaften, die über die bloße Tüchtigkeit hinausgehen, beeinträchtigt.

Die schriftstellernden Frauen, welche sich dem historischen Romane zuwendeten, konnten ebenfalls in der Geschichte nur zufällige Stoffe für Seelengemälde und spannende Verwickelungen suchen. Das ganze Wesen der Frauen, das doch im individuellen Empfinden wurzelt, dessen Hauptreiz darin besteht, als eine keusche Naturbasis mit festen Wurzeln dem hinausdrängenden Geiste der Geschichte das Gegengewicht zu halten, konnte sie wenig geneigt und fähig machen, ganz aus sich herauszutreten und objectiv-geschichtliche Bilder zu malen, in denen die Fragen der Cultur, des Staates, der Kirche nicht in den Boudoirs der Empfindung, sondern auf ihrem eigenen Forum verhandelt werden. Am meisten ist dies noch einer der jüngsten Schriftstellerinnen, Aline von Schlichtkrull, gelungen, welche die moderne Welt der „verlorenen Seelen", der nervösen Stimmungen und Anwandelungen, der genialen Claviervirtuosen und sonderbaren Diplomaten, die sie mit einer nie verlegenen Kühnheit bis in ihre bedenklichsten Verirrungen schildert, verlassen hat, um in ihrem: „Richelieu" (4 Bde. 1855) einen großen Staatsmann nicht blos in den abenteuerlichen, selbsterfundenen Verstrickungen seines Herzens, sondern auch in seiner bedeutsamen Wirksamkeit zu schildern. Zwar bemüht sich die junge Autorin nicht immer mit Glück um die künstlerische Lichtung des überlieferten historischen Materials, das sie oft unver-

arbeitet in die poetische Erzählung hineinschiebt; aber sie bringt doch große geschichtliche Gesichtspunkte zur Geltung, und wenn auch die leidenschaftliche Liebe Richelieu's zur Königin Anna die Achse des ganzen Romanes ist, so sehen wir doch die damaligen Zustände Frankreichs in heller geschichtlicher Beleuchtung, und der Kampf des Absolutismus, der seine Macht fest begründen will, mit dem Vasallenthume und der Aristokratie geht als geistiger Faden durch das Ganze. Jene Leidenschaft Richelieu's ist indeß mit psychologischer Tiefe, mit Gluth und glänzendem Colorit geschildert, sodaß wir der außerordentlich reichen und kühnen Phantasie der Dichterin unsere Anerkennung nicht versagen dürfen. Selbst die Seniorin des geschichtlichen Romanes in Deutschland, Caroline Pichler*) aus Wien (1769—1843), hat wohl in einzelnen treuen und lebendigen Schilderungen aus der vaterländischen Geschichte**) in dem einfach gehaltenen Style, dem ein classisch gemessener Ausdruck eigenthümlich ist, ein nicht geringes Talent epischer Darstellung bekundet; aber es fehlt ihr doch die Energie historischer Dichtung, da ihr Interesse mehr auf das bunte Costüm, als auf ein Gesammtbild von geschichtlicher Wahrheit gerichtet ist. Bedeutender, als ihre patriotischen Romane aus der Geschichte Oesterreichs, ist ihr „Agathokles“ (3 Bde. 1808), ein Roman in Briefen aus den Zeiten Diocletian's, ein Tendenzroman, in welchem sie dem Historiker Gibbon wegen der zwischen den Zeilen hervorschauenden Unchristlichkeit seiner Weltanschauung den Fehdehandschuh hinwirft und einen ähnlichen Stoff, wie Chateaubriand's „martyrs“, aus jener Epoche, in welcher im heidnisch-römischen Weltreiche das Christenthum aufdämmerte, mit der ausgesprochenen Absicht behandelt, die Segnungen der neu auftauchenden Religion zu verherrlichen. Hier war allerdings der Stoff zu einem Culturgemälde im größten Style gegeben, aber es bedurfte dazu einer größeren geistigen Kraft, um diese Gegensätze nicht blos anschaulich zu machen, sondern auch zu vertiefen. Caroline Pichler schreibt einen Familienroman zur Erbauung edler Gemüther, den sie nur zufällig in den Anfang des vierten Jahrhunderts nach Christus verlegt; denn der rein und würdig gehaltene Briefstyl macht oft einen

*) Sämmtliche Werke (60 Bde. 1820—44).

**) Die Belagerung Wiens (3 Bde. 1824); die Wiedereroberung von Ofen (2 Bde. 1829); Friedrich der Streitbare (4 Bde. 1831).

befremdenden Eindruck, indem die Empfindungsweise der Helden und Heldinnen oft so wenig römisch, so gouvernantenhaft modern ist. Diese Calpurnien, Sulpicien, Larissen sind nur als Römerinnen verkleidete Freundinnen unserer Caroline Pichler, die sich einen Maskenscherz machen, aus der Jägerzeile nach Rom und Kleinasien auswandern und ihre Männer zur Abwechselung Severus, Demetrius u. s. w. nennen. Ohne Frage sind einzelne Reflexionen im „Agathokles" sehr treffend ausgedrückt, und auch die romanhafte Technik ist mit Glück gehandhabt; aber das ganze Werk ist doch nur eine erbauliche Vorlesung mit vertheilten Rollen, ein apologetischer Briefdialog, keine geschichtliche Theodicee. So wenig es der Caroline Pichler gelang, im großen Style geschichtlich objectiv zu werden, so wenig gelang es ihrer gefeierten Nachfolgerin Henriette Paalzow*) aus Berlin (1788—1847), welche in der äußerlichen Technik des historischen Romanes wohl den Preis verdient, wenn auch ihr Styl weniger rein und gleichmäßig ist, als der Styl der Pichler. Auch bei ihr ist der geschichtliche Roman ein Familienroman; nur daß statt der erbaulichen Betrachtungsweise der Pichler bei ihr der exclusive Ton der Salons in den Vordergrund tritt. Ein harmloses Einverständniß mit allen Privilegien der Erde, eine Vergötterung aller Convenienzen und Vorurtheile macht historische Conflicte und Bewegungen unmöglich; es ist die Geschichte im Lehnstuhle und auf dem Parquet, die Geschichte in Familiengruppen. „Die ragenden Gipfel der Welt", eine Maria Theresia, ein Carl II., stehen im schattenlosen Glanze; was sich tiefer bewegt, wird gestört und getrübt durch Neigungen und Interessen; aber keine Idee bricht den reinen Strahl im Farbenspiele der Erscheinung. Einzelne Familiengemälde, z. B. in „Jakob van der Nees", sind originell erfunden und ausgeführt und mit zahlreichen psychologischen Nuancen ausgestattet. Die Gabe psychologischer Entwickelung, besonders weiblicher Gemüther, die indeß zu ungesunder Sentimentalität in der Liebe ausschweift, und die sorgfältige, aber oft allzu breite Schilderung der Aeußerlichkeit, des Costüms, der Toilette, der Architektur, sowie eine oft spannende Verschlingung der Begebenheiten sind unbestreitbare Vorzüge einer Schrift-

*) Godwie-Castle (3 Bde. 1836); Sainte-Roche (3 Bde. 1843, 3. Aufl.); Thomas Thyrnau (3 Bde. 1843); Jakob van der Nees (3 Bde. 1845).

stellerin, welche durch eine im Ganzen würdige Haltung die große und lang anhaltende Gunst des Publicums verdiente. Ihr bester Roman ist wohl „Sainte-Roche“; denn der Kampf zwischen dem rein menschlichen Leben und seiner Corruption in den höheren Kreisen ist hier selbst zum Gegenstande gewählt. Im Ganzen aber hat die Dichterin einen engherzigen Standpunkt nicht überwunden und erhebt sich weder zu jener wahrhaft poetischen Heiterkeit, welche lebensfreudige Gestalten schafft, noch zu jener Höhe der Weltanschauung, welche den Geist der Geschichte in seiner Werdelust begreift und das menschliche Herz in seinem unbefangenen Empfinden schildert. Ein Blick in den Briefwechsel und die jüngst herausgegebene Biographie der Verfasserin zeigt uns, daß ihr ästhetisches Urtheil unsicher und ihre persönlichen Beziehungen allzu sehr mit der märkischen Romantik und Pseudoromantik verwebt waren, um andere Perspectiven in die Geschichte zu eröffnen, als den Berliner Salons genehm waren. Productiver ist Amalie Schoppe, auf der Insel Femern geboren (1791), welche zwar den geschichtlichen Thatsachen auf den Leib rückt, aber durch eine allzu große Flüchtigkeit der Behandlung die historischen Gestalten in eine kleinbürgerliche und schulmäßig sittliche Sphäre herabzieht. Ihre Vorzüge als Kinderschriftstellerin, zu denen besonders die glückliche Darstellung der edlen Weiblichkeit gehört, können auf dem historischen Gebiete weniger Anerkennung finden. Amalie Schoppe wählt ihre Stoffe aus der russischen und spanischen, schwedischen und Schleswig-Holstein'schen Geschichte, aus dem deutschen Bauernkriege und der französischen Revolution. Bunt genug geht es in der Romanwelt dieser Autorin zu; sie schafft aus einem Gusse, hat oft einen glücklichen Griff und Verstand im Motiviren. Nimmt man indeß zu diesen massenhaften geschichtlichen Romanen noch ihre modernen Liebes- und Lebensbilder, alle diese Romane „für Confirmanden“, die Stick- und Häkelmuster weiblicher Pädagogik, die Tugend- und Sittenspiegel für das heranwachsende Geschlecht, so erstaunt man über eine Fruchtbarkeit, welche die Concurrenz mit den gesegneten Marschen Schleswig-Holstein's auszuhalten vermag. Darin besiegte sie nicht nur eine Pichler und Paalzow, sondern auch eine Maria Norden, Wilhelmine Sostmann, Caroline von Göhren, Henriette von Bissing und andere Rivalinnen auf dem Gebiete der historischen Unterhaltungs-

literatur; doch hat sie mit vielen von diesen eine freiere, oft liberalisirende Auffassung der Geschichte gemein, in denen man die Früchte des Schiller'schen Geistes nicht verkennen kann, während in den Romanen der Paalzow und ihrer Gesinnungsgenossinnen das Ceremoniell der Hof- und Staatsactionen jede freiere Regung des geschichtlichen Geistes im Keime erstickt.

Zweiter Abschnitt.

Der Zeitroman.

Carl Gutzkow. — Robert Prutz. — Levin Schücking. — Robert Giseke. — Fanny Lewald. — Louise Mühlbach.

Der Zeitroman ist das Culturgemälde der Gegenwart; er kann sie abschreiben ohne Glossen, mit historischer Treue; er kann sie beleuchten mit der Fackel des Ideales; er kann auf ihrem Boden prophetisch den Blick hinaus in die Zukunft wenden. Dies ist das Gebiet, auf welchem der Roman einzig dasteht. Weder Lyrik, noch Drama, noch die strengere Epik können mit ihm wetteifern. Sein Umfang, seine Darstellungsweise, welche der Breite der Verhältnisse gerecht wird, ja selbst die ungezwungene Form der Prosa, in welche der concrete Inhalt des viel verwickelten modernen Lebens ohne Bruch aufgeht, während der Vers noch ringen muß, ihn zu bewältigen, sichern den Roman vor jeder bedenklichen Concurrenz. Der Drang, das moderne Leben zu erfassen, und zwar in der Form der Novelle und des Romanes, war schon in Goethe und Tieck lebendig. Wir erinnern an die Wahlverwandtschaften, an Wilhelm Meister, an die Novellen Tieck's, welche aus der Romantik des Phantasus, Octavian und der Genovefa in die moderne Zeit hinausstrebten. Und während die Gesellschaft in den Goethe'schen Romanen noch auf dem Boden des achtzehnten Jahrhunderts steht, bewegen sich die Helden Tieck's bereits in den Interessen und Zuständen einer näher gerückten Zeit. Epischer ausgebildet trat uns der Zeitroman in Immermann's „Epigonen“ und „Münchhausen“ entgegen, aber starr, herb, scharf, eine Stachelfrucht,

das Product einer isolirten und rechthaberischen Gesinnung. Heine, Börne und das junge Deutschland machten die unentbehrlichen Studien zum Zeitromane; sie skizzirten, beleuchteten, portraitirten die Gegenwart; sie eroberten durch ihren geistigen Schwung und Witz im Sturme die Theilnahme der Zeitgenossen. Am ernstesten hatte schon damals Carl Gutzkow, wie wir gesehen haben, die Aufgabe erfaßt, sich in diesem Jahrhunderte zu orientiren. So war die Stätte für größere Schöpfungen bereitet, in denen die Bestrebungen Goethe's, Jean Paul's, Tieck's und Immermann's mit selbstständigem Bewußtsein weiter fortgeführt werden konnten.

Nicht blos jeder Mensch, auch jede Zeit ist sich selbst die nächste. Das ist ihr berechtigter Egoismus! Wer sich gleichgültig ist, der wird auch bald Anderen gleichgültig werden. Wie wir wollen, denken und empfinden, so ist unsere Welt, oder so wird sie. Der Mensch und seine Welt ist der Mittelpunkt der Poesie; aber nicht der abstracte Mensch, nicht die abstracte Welt — der Mensch und die Welt einer bestimmten, das heißt unserer Zeit. Wir können aus dieser Bestimmtheit einmal nicht heraus; thöricht ist es, dies zu wollen; wir verfälschen damit entweder die Vergangenheit, oder wir verderben die Poesie. Den Besten seiner Zeit genug thun, das heißt leben für alle Zeiten; und das Beste seiner Zeit besingen, das heißt dichten für alle Zeiten. Die Blüthe einer Nationalliteratur ist dort zu suchen, wo dies mit höchster Vollendung geschehen ist, in Sophokles und Dante, Calderon und Shakespeare. Darum können Schiller und Goethe nicht die Blüthe der deutschen Nationalliteratur bezeichnen. Sie sind vielleicht die geistige Blüthe des achtzehnten Jahrhunderts; aber das achtzehnte Jahrhundert weist überall nur Anfänge auf; das neunzehnte vollendet diesen Culturproceß oder führt ihn wenigstens weiter fort. Es ist hier von keiner Anstückelung neuer Culturfragmente die Rede, von keinen neuen Papierstreifen, welche an den Schweif des großen Drachens der Aufklärung geheftet werden, um ihn äußerlich zu verlängern; es sind dieselben Voraussetzungen, dieselben Principien, dieselben Kämpfe, nur innerlich vertieft; es gilt, den heiligen Gral der Humanität aus seinem einsamen Montsalvatsch zu rauben, oder vielmehr die ganze Erde zu seinem Montsalvatsch zu machen. Das ist nicht mehr so abenteuerlich, wie es scheinen mag. Die Humanität als Blüthe

der Institutionen, als innerste Bildung des Einzelnen, nicht als einsame, arbeitsscheue, schönselige Gesinnung, sondern als gemeinsame, thätige, fördernde Kraft — das ist die große Losung des Jahrhunderts und sein großes Problem, wie der Einzelne auf seine eigene Spitze gestellt werden kann mit vollster Ausbildung jedes persönlichen Rechtes, und wie dabei dennoch das Ganze, die Gesellschaft, der Staat und die Welt, bestehen kann! Der Vergangenheit gegenüber heißt die Losung: Emancipation, gegenüber der Zukunft: Organisation. In Wahrheit vollendet sich in unserer Zeit der Protestantismus in der freien Kritik, in der unendlichen Berechtigung des Einzelnen, des eigenen Geistes Kraft zu erproben an jedem gegebenen Inhalte, in der geistigen Autonomie gegenüber jeder Autorität! Das scheint zunächst zersetzend, auflösend, feindlich, nicht befriedigend, versöhnend, erlösend; das scheint zunächst ein Fegefeuer, kein Paradies zu sein; aber es ruht eine unglaublich schöpferische Kraft in jeder geistigen Bewährung; leicht wandeln sich die geistigen Pole; der negative wird zum positiven, und durch die wildesten Kriege hindurch läutert sich entwickelnd die Menschheit.

Die Gegenwart ist praktischer und objectiver geworden, als die Epoche Goethe's und Schiller's war. Zwar fand schon Novalis in Goethe's Romanen nur trockene Nationalökonomie; doch die Reaction der Romantiker gegen unsere Classicität, welche bereits moderne Töne anschlug, rief nur eine um so energischere Bewegung des modernen Geistes in der Literatur hervor. Die Anhänger der einseitig classischen Bildung und der Romantik finden freilich die Gegenwart unpoetisch, denn da sie die Poesie nur als das Reich der unbestimmten Empfindungen und Stimmungen kannten, so glaubten sie natürlich ihren Zauber durch eine Zeit gefährdet, welche endlich aus der Wolkenkukuksburg auswandert, um mit praktischer Bestimmtheit das Leben zu ergreifen. Selbst in der Philosophie verdrängt die Ethik, Politik und Aesthetik die Metaphysik. Ein so großer Metaphysiker Hegel war, so war es doch seine größte That, die einzelnen Systeme der Wissenschaft selbstständig und gründlich durchzuarbeiten. Selbst Hegel war ein wesentlich praktischer Geist, wenn ihn auch die Materialisten als einen Ideologen verschreien. Oder konnte man jener Selbstzufriedenheit „der schönen Seelen", dem ganzen exclusiven Gebahren einer anmaßenden Innerlichkeit entschiedener gegenübertreten, als wenn

man den Hauptnachdruck auf die Welt des objectiven Geistes und ihre fest gegründeten Institutionen legte? Wenn die Gegenwart die Fragen des Staatslebens mit begeisterter Theilnahme erörtert und dabei ganz bestimmte politische Probleme behandelt; wenn der Aufschwung der Naturwissenschaften die Industrie und alle technischen Leistungen befruchtet und die Herrschaft der Vorurtheile immer mehr beseitigt; wenn sich die Religion nicht blos in der Kirche, sondern auch außerhalb der Kirche fortbildet durch die Vollendung des Protestantismus in einem protestirenden Laienthume; wenn der Kampf politischer Ideeen Nationen aus ihrer Lethargie reißt, während die Cultur als Friedensfürstin in imposanten Industrieausstellungen und Gewerbehallen die Völker verbrüdert: so wird Niemand leugnen wollen, daß dem stillen Brüten einsamer Gemüther der Raum verengt ist, und daß Alle, mit oder wider Willen, hinausgerissen werden in die Arme des öffentlichen, socialen, religiösen Lebens, wo der Fortschritt der Menschheit sich in gediegenster Weise vollzieht. Wohl aber entsteht die Frage, ob die Poesie dabei gewinne, wenn sie sich auf dem Markte der öffentlichen Interessen tummelt, statt in jener verschwiegenen Heimlichkeit, in der sich Herz und Geist nur mit sich selbst beschäftigen, statt jenes vertrauten Umganges, in welchem sie mit den Göttern aller Zeiten im classisch-romantischen Pantheon lebte! Eine Weltanschauung ohne alle Mythologie scheint ja der Poesie ihre vorzüglichsten Waffen zu rauben und steht im directen Widerspruche mit der Romantik, welche eine neue Mythologie als das Ziel aller Poesie hinstellte! Wie leicht war es, die Natur zu beseelen mit gegebenen Gestalten; wie schwer schien es, ihre eigene Seele dichterisch in's Leben zu rufen! Und dazu diese Breite der gesellschaftlichen Prosa, dies Oekonomie- und Industriewesen, diese dampfenden Locomotiven und Essen, diese arbeitenden Maschinen — wie soll da die Poesie zu ihrem guten Rechte kommen? Wir haben bereits bei der Besprechung der Lyrik und des Dramas diese Frage und zwar zu Gunsten der modernen Poesie beantwortet; wir haben gesehen, welchen Aufschwung die Lyrik genommen hat, seit sie den engen Haushalt des Empfindens, der mit seiner inneren Welt gleichzeitig mit altem Rechte fortbesteht, verlassen und das öffentliche Forum betreten hat, seit sie nicht blos privaten Wünschen, sondern auch öffentlichen eine beredte Sprache verliehen, seit sie den Zuständen der objectiven Welt

Auge und Ohr, Herz und Sprache geschenkt; wir haben gesehen, wie das Drama durch diesen modern-praktischen Sinn sowohl an realistischer Tüchtigkeit und geistiger Bedeutung gewonnen hat — denn das Drama ist schon an und für sich die Poesie des öffentlichen Lebens — als auch sein Beruf, durch Aufführung von der Bühne herab die Nation zu erquicken und zu erheben, allgemeine Anerkennung gefunden. Ein noch größeres Feld hat der Roman: unsere ganze Cultur zu erfassen, den modernen Geist bis in sein verborgenstes Geäder zu verfolgen. Freilich ein Dichter gehört dazu, wie zu Allem! Ein echter Dichter faßt von selbst jeden Stoff an seinen geistigen Enden an. Literarische Handlanger werden freilich nur den äußerlichen Apparat des modernen Lebens zusammentragen; aber sie schleppen auch, wenn sie Stoffe des Mittelalters behandeln, nur wie dienende Zwerge die erdrückenden Helme und Harnische herbei. Das romantische Philisterthum jammert über die verlorene Postwagenpoesie und klagt den comfortabeln Materialismus der Eisenbahnen an, und doch — wie glänzend haben Grün und Beck die Poesie des Dampfes gefeiert!

Der Roman Goethe's führte uns in die gesellschaftlichen Kreise, in die Conflicte der Stände oder in Conflicte der Neigungen und ihrer vom Dichter gefeierten Naturgewalt mit den bestehenden gesellschaftlichen Satzungen. Dies sind wesentliche Factoren des Zeitromanes; aber sie erschöpfen ihn nicht. Die Novellistik Tieck's suchte mit feiner Ironie aus den Kreisen der Gesellschaft Charaktere und Tendenzen herauszugreifen, die wegen ihrer Unfertigkeit und Unreife oder mumienhaften Erstarrung oder barocken Erscheinung dem genovefamüden Phantasus ein lustiges Spiel gewährten. Immermann's „Münchhausen" persiflirte mit dem einen gekniffenen Auge die Neuzeit als eine Zeit des Lügenschwindels und der Culturbarbarei, während das andere, groß aufgeschlagen, auf der Idylle des Volkslebens mit Homerischer Klarheit ruhte. Seine „Epigonen" aber proclamirten den zukunftslosen Bankerott der Neuzeit, bekreuzten sich vor der Industrie und fanden in der hereinbrechenden Sündfluth den einzigen Ararat in den ländlichen Freistätten des ansäßigen Ritterthumes. Das waren Alles Anfänge des Zeitromanes! Zu größerer Vollendung konnte ihn indeß nur das Bewußtsein führen, daß unsere Zeit ein Segment der Weltgeschichte ist, daß sich nicht dieses oder

jenes Moment aus ihr einzeln herausgreifen läßt, sondern daß alle ihre Interessen einen und denselben Schwerpunkt haben. Goethe, Tieck, Immermann hatten die Politik ängstlich ausgeschieden; der Mensch im Staate war ihnen nicht der Mensch der Poesie. Doch ein Zeitgemälde ohne Licht und Schatten der Politik konnte nicht die Bedeutung der Zeit erfassen. Der Roman hat das Recht, ihre concretesten Beziehungen zu erfassen, wie er überhaupt alle Resultate der Wissenschaft, alle Erscheinungen des praktischen Lebens bis in jede Einzelnheit der Technik, Industrie, des Luxus, das ganze Culturgespinnst, in welchem die Chrysalide des modernen Geistes hängt, klar entfalten soll. In der That ist der neue Roman objectiver, als der Goethe's und Tieck's — objectiver, nicht im Sinne der künstlerischen Darstellung, in welcher er Goethe nur nacheifern kann, sondern darin, daß er zahlreichere und bedeutende Objecte der Darstellung aus allen Lebenskreisen ergreift. Wir werden dies durch die Schilderung des Zeitromanes selbst begründen, den wir erst im Allgemeinen beleuchten und dann noch in einigen seiner besonderen Arten, wie der Salon- und Volksroman, der exotische und humoristische Roman, berücksichtigen wollen.

„Das junge Deutschland" bildete die Avantgarde des Zeitromanes. Derjenige dieser Autoren, der zuerst am subjectivsten auftrat, indem er den gesellschaftlichen Einrichtungen herausfordernd den Fehdehandschuh hinwarf, Carl Gutzkow, ist, wie wir schon bei der Beurtheilung seiner Dramen gesehen haben, später am meisten zu künstlerischer Objectivität durchgedrungen. Gutzkow ist ein wahrhaft moderner Autor, mit religiösem Ernste von der Bedeutung der Gegenwart und von der großen Aufgabe ihrer Dichter durchdrungen, das Bild der Mitwelt mit dauernden Zügen der Nachwelt zu entwerfen. Schon in „den Zeitgenossen" bewies er seine scharfe Auffassungsgabe für die feinsten Verzweigungen des Culturlebens der Gegenwart. Doch was er damals in der Form der Skizze, des Portraits, der Reflexion vorgetragen hatte, das mußte sich auch in der Architektonik eines Dichtwerkes künstlerischer vollenden lassen. Es galt, die poetische Kraft zu erproben, zu versuchen, ob die Gestaltung Schritt zu halten vermag mit der Beobachtung, ob nicht blos der Verstand den Menschen ihre feinsten Eigenheiten, dem Jahrhunderte seine Losungsworte abzulauern vermag; ob auch die Phantasie energisch genug ist, Menschen

von Fleisch und Blut und mit eigenem Schwerpunkte zu schaffen, die nicht blos als bezifferte Räder und Curven der großen Culturmaschine fungiren, nicht blos Träger einer geistigen Richtung sind, sondern auch der Phantasie ein lebendiges Bild geben und dem Herzen Theilnahme für ihr Geschick einflößen. Gutzkow hatte schon in seinen Dramen die Fähigkeit bewiesen, Gestalten zu schaffen und Situationen zu erfinden, die uns fesseln, und in ansprechender Weise eine geistige Bedeutung in das dichterische Bild zu verweben. Dennoch erhoben sich von zwei Seiten heftige Angriffe auf Gutzkow, welche überhaupt seine dichterische Begabung in Frage stellten. Die Anhänger der duftigen Waldlyrik, der unsagbaren Empfindungspoesie, die Verehrer der melodischen Form und ihrer künstlerischen Getragenheit, die Vertheidiger einer weltfremden, romantischen Poesie, welche sich nicht mit den Tendenzen der Gegenwart einläßt und befleckt, wollten dort kein dichterisches Talent finden, wo sie nur ein scharfes Auffassen der Wirklichkeit, höchstens eine geistvolle Ausführung bestimmter, ihnen noch dazu verhaßter Ideeen entdecken konnten. Das liebevolle Versenken des Dichters in die Tiefen des Geistes, sein ganzer fruchtbringender Verkehr mit Staat und Gesellschaft erschien ihnen nur eine Verirrung des Verstandes, der sich zur Unzeit dichterisch geberdete, eine Speculation auf den Effect, auf die Sympathie der Meinungen, auf die Stichwörter des Tages. Höchstens lobte man das philosophische Verständniß der Zeit, die Treue des Naturforschers, mit welcher der Dichter den bunten Wechsel der socialen Formen und Erscheinungen erfaßte. Von einer anderen Seite her, welche gerade die realistische Tüchtigkeit in den Vordergrund stellte, fand man in der subtilen Gedankenarbeit und ihren feinen dialektischen Fäden, mit denen Gutzkow seine Werke zu überspinnen pflegt, eine im Ganzen impotente Reflexion; man erkannte in Gutzkow wohl einen Repräsentanten der Zeit, aber nur ihrer schwächlichen, seichten Richtungen, ihres haltlosen Schwankens und Experimentirens; man vermißte in seinem Dichten, in seinen Charakteren, seinen Entwickelungen die innere Nothwendigkeit, gleichsam das organische Wachsthum der Gestalten, das den Glauben an ihr selbstständiges Leben so ungesucht einflößt; man fand diese Gestalten nur äußerlich zusammengeschweißt durch die Reflexion; kurz, man sträubte sich, in Gutzkow einen Dichter von ursprünglicher Energie der Begabung anzuerkennen. Beide

Beurtheilungen sind einseitig. Gutzkow's großes Culturgemälde: „die Ritter vom Geiste" (9 Bde. 1850—51) ist aus jener innigen Ehe der Phantasie und des Gedankens entsprungen, die weder eine Mißehe ist, noch Mißgeburten erzeugt. Wohl weigern sich „die Ritter ohne Geist", die blanken Haudegen von Redwitz und die sophistischen Kreuzritter, einzuräumen, daß auch in der Poesie dem Gedanken die zeugende Kraft beiwohnt, daß nur in ihm die Urbilder der Gestalten leben, welche die Phantasie mit Fleisch und Blut bekleidet. Der Gedanke aber fällt nicht wie ein verlorener Meteorstein auf die Erde; er hat zu allen Zeiten seine geschichtliche Genesis; er ist niemals ein einsamer Fund des Denkers; er wird stets nur als Trophäe auf den Schlachtfeldern der Geschichte erbeutet. Das Christenthum erfüllte das Gesetz des Judenthums — das ist die Formel für jede noch so kühne Reformation des Glaubens und Neuerung des Denkens. In die Geschichte, die Literatur, das ganze Streben und Treiben der Zeit ist ein unsichtbarer Faden eingewirkt; der Genius entdeckt nicht nur ihn, sondern alle Knotenpunkte seiner Entwickelung, den Einschlag der Vergangenheit und Zukunft. Er trifft die geheime Feder, welche Andere vergeblich suchen, und ein Bild springt hervor, in welchem sich Treue und Schönheit um den Preis streiten. Das aber ist stets ein Werk der Intuition; die geniale Anschauung des Dichters und Denkers ist in ihrem innersten Wesen dieselbe, nur verschieden ihre Art und Weise, sie auszudrücken. Daß Gutzkow ein Denker ist, kein metaphysischer, dem die Welt in den Begriff zerrinnt, sondern ein praktischer Denker, der die Erscheinungen begreift, gruppirt, nach ihrem Rechte fragt und sie nicht blos nach ihrer Aeußerlichkeit, sondern nach ihrer inneren Bedeutung darstellt, das kann seiner Poesie unmöglich Eintrag thun, seine Phantasie unmöglich lähmen. Es gehört weniger Phantasie dazu, einen Wald mit den beliebten Geschöpfen der Einbildung zu bevölkern, Bäume und Vögel ein Pfingstfest feiern zu lassen, wo sie mit feurigen Zungen sprechen, und die Blumen anthropomorphisch zu verzaubern, als nur einen kleinen Kreis des Menschenlebens mit seinen wechselnden Bildern, seinen Gedanken, Empfindungen und Interessen anschaulich darzustellen. Man mag zugeben, daß es der Phantasie Gutzkow's an Glanz, Reichthum und intensiver Begeisterung fehlt; daß er eine besondere Vorliebe hat, schwächliche und skeptische Richtungen zu versinnlichen; daß in seine Charaktere oft ein Bruch kommt, der uns be-

fremdet und an der Unmittelbarkeit ihres Empfängnisses irre macht, daß hier und dort seine Reflexion eine seichte Fährte sieht, wo ein muthigerer Dichtergenius durch den Strom schwimmen würde, froh der eigenen Kraft und des erquickenden Bades im freien Elemente — aber dies Alles kann uns nicht hindern, in Gutzkow einen Dichter von höchster Bedeutung für die Gegenwart zu sehen, der sich nicht blos an Problemen und Principien abarbeitet, nicht blos ein Anatom der Gesellschaft im neufranzösischen Style ist, sondern Plastik und objective Anschauung, bedeutende geistige Perspectiven mit einem warmen und weichen Gemüthe und einer geistvoll anregenden Darstellungsgabe verbindet. Alle diese Vorzüge treten in den „Rittern vom Geiste" klar hervor, und man darf diesem Werke, als einem modernen Culturdenkmale, ein dauerndes Bestehen prophezeien.

Gutzkow selbst nennt seine umfangreiche Dichtung einen Roman des „Nebeneinander", um damit anzudeuten, daß er die ganze Breite unserer Zustände behaglich auseinanderlegt, daß er unsere Gesellschaft gleichsam aus der Vogelperspective betrachtet und auf die gleichzeitige Bewegung aller Kreise von olympischer Höhe herabschaut, mit größerer Gewandtheit, als der alte Zeus, welcher die Griechen und Trojaner aus den Augen verliert, wenn er seinen Blick zu den Aethiopiern wendet. Diese Allgegenwart des dichterischen Geistes rechtfertigt jene uneigentliche Bezeichnung. Der Roman ist im großen Style des Epos gehalten, dessen Göttermaschinerie hier durch die bewegenden Ideeen der Zeit vertreten ist. Zum großen Style des Epos gehört zunächst die Breite aller Beziehungen, das sorgfältige und liebevolle Ausmalen der Aeußerlichkeit, in so weit sie einen Denkzettel der Cultur trägt, vom Geiste gemodelt ist oder selbst die Stimmung der Seele bestimmt. Die umfangreiche Scene des Romanes umfaßt das Schloß des Fürsten, wie die engste Hütte, das Forsthaus im Walde, das Häuserlabyrinth des Proletariats, den städtischen Salon, wie das idyllische Pfarrhaus, die Maschinenwerkstätte und die Balllocale der demi-monde, die Polizeistuben und Casematten, den Gefängnißthurm und den Rathskeller. Eine Stadt, als die steinerne Improvisation des Menschengeistes, trägt in ihren äußerlichen Localitäten, im schmutzigen Dachsbau des Proletariats, im behaglichen Stockwerke des juristischen Geldmannes, in den Prachtbauten der Aristokratie und des Königthumes schon von selbst den Stempel einer geistigen Bedeutung; hier spiegelt die

Aeußerlichkeit, als selbst vom Geiste geschaffen, die Stände, die Charaktere, die verschiedenen Seiten der Cultur. Anders verhält es sich mit dem landschaftlichen Hintergrunde. Das Naturbild im Romane darf nicht selbstständig hervortreten; es muß Reflexe der Stimmung tragen. Die Breite landschaftlicher Schilderung, in der sich nicht das Seelenleben der handelnden Charaktere spiegelt, ist im Romane ein Fehler. Ein Mittelpunkt der Empfindung muß die concentrischen Kreise der äußeren und inneren Welt zusammenhalten. Der Dichter darf kein Wettermacher sein, der nach dem hundertjährigen Kalender Regen und Sonnenschein vertheilt; er darf seine Sonne nicht aufgehen lassen über Gerechte und Ungerechte. Nur was im directen oder symbolischen Zusammenhange mit dem Menschenschicksale steht, darf sich im Romane entfalten. Gutzkow hat die epische Aeußerlichkeit mit künstlerischem Maße gepflegt. Sorgsam, ohne peinlich zu sein, in der Schilderung architektonischer Umgebung, voll sympathetischer Empfindung in der Beleuchtung der Landschaft trifft er den richtigen epischen Ton und verliert sich weder in ausschweifende Decorationsmalerei, noch in eine die äußerliche Welt verschmähende Schönseligkeit. Die Prosa Gutzkow's ist in allen neun Bänden gleichmäßig klar, ruhig und episch gehalten, ohne Ueberstürzung und Verschwommenheit, festgegliedert selbst in den umfangreichsten Perioden. Der Styl der „Ritter vom Geiste" ist in der That der modern-classische Romanstyl, der nicht nur die vielgestaltige Handlung und die vielzüngige Beweglichkeit der Charaktere trägt, sondern auch jene reiche Gedankenfracht, welche aus allen Schachten der neuen Bildung zu Tage gefördert wird. Gutzkow zeigt hier die vielseitigsten Kenntnisse, ein encyklopädisches Wissen von Theologie und Ackerbau, von Politik und Maschinenwesen, von Pferdezucht und Damentoiletten, Jurisprudenz und Medicin, Architektur und Gartenbau, von Zoologie und Theaterwesen. Alle vorkommenden Fragen sind mit Geist und Kenntniß behandelt, mit besonderer Vorliebe die Probleme des Denkens und Fühlens, welche sich um den religiösen Inhalt drehen. Die Theologie ist Gutzkow's Jugendgeliebte; die Erinnerung an sie stimmt ihn immer weich. So haben wir Theologen mit allen Schattirungen des Glaubens, welche an den verschiedenartigsten Kirchenzeitungen mitarbeiten könnten. Der Dichter

blättert das Album seiner eigenen religiösen Wandelungen durch, in denen fast jede Ueberzeugung eine Spur zurückgelassen hat.

„Nicht was wir glauben, siegt, de Santos — nein,
Wie wir es glauben, das nur überwindet. —"

Dieser Geist einer etwas matten Toleranz läßt jeden Standpunkt, jeden Charakter zu seinem relativen Rechte kommen. Der Standpunkt des Autors selbst blickt überall durch als eine zahme Freigeisterei, ein weiches Anlehnen an Wahrheiten des Gefühles, eine skeptische Schleiermacher'sche Religiosität.

Was den Gang der Handlung betrifft, so macht Gutzkow von dem Rechte der epischen Hemmung den ausgedehntesten Gebrauch. Anfangs laufen eine Menge Fäden getrennt neben einander her, welche am Schlusse durch den Grundgedanken des Ganzen verknüpft werden. Alle diese Nebenflüsse der Handlung bilden ein großes Stromgebiet, das die verschiedenartigsten Bildungen des socialen Lebens umfaßt. Indeß erreicht Gutzkow selten jene fieberhafte Spannung, welche uns besonders bei der Lectüre vieler französischer Romane bis zum Schlusse begleitet. So geschickt manche Knoten der Handlung geschürzt sind, so sehr wir uns für einzelne Charaktere interessiren, so überwiegt doch bei Weitem die warme und gleichmäßige Theilnahme, welche Geist und Gemüth einer anregenden Beschäftigung mit ihren liebsten Interessen schenken, die unruhige Hast der Phantasie, welche aus einer leidenschaftlichen Erregung in die andere zu stürzen liebt. Wenn indeß auch die Stromschnellen fehlen, so fehlen doch die Sandbänke nicht! Hin und wieder geräth der Strom der Handlung in's Stocken; einzelne unfruchtbare Excurse sind zu weit ausgeführt; der Autor gefällt sich bisweilen in einer Trockenheit, die in einem Phantasiewerke unstatthaft ist. Dies verschuldet der polyhistorische Kitzel, die dem Deutschen eigenthümliche Sucht, seine Vielwisserei an den Tag zu legen. Auch ist es keine Frage, daß die Vielseitigkeit der Bildung und die Menge der künstlerischen Gesichtspunkte jene ungehinderte stoffartige Bewegung der Phantasie lähmt, welche, nur ihrem eigenen Spiele überlassen, in einer Fülle von Empfindungen schwelgt. Gutzkow's vorzugsweise reflectirende Natur hat nicht jenes energische Feuer im Schaffen und Darstellen, durch welches manches untergeordnete

Talent uns rasch mit seinen bedeutungslosen Gestalten und Situationen befreundet. Am wichtigsten ist ihm die geistige Constellation, unter der seine Menschen erscheinen. Das Hauptinteresse des Romanes knüpft sich an Dankmar und seinen Schrein, an Egon und seine Carrière, an die geheimnißvollen Gestalten von Hackert und Murray. Am originellsten sind die Verwickelungen entworfen, in welche Dankmar durch seine Bestrebungen geräth. Das Romanhafte der anderen Gestalten beruht zum großen Theile auf den Verwickelungen der Descendenz, den Ueberraschungen einer unsicheren Vaterschaft, welche nicht blos in Frankreich, sondern auch in Deutschland die Hauptmotive moderner Romantik hergeben müssen, unter denen sich oft die antike Oedipustücke verbirgt. Es scheint bis jetzt ein Roman unmöglich, in welchem der Dichter nicht seinen Lesern am Anfange einige Räthsel aufgiebt, welche erst am Schlusse gelöst werden. Die Spannung, welche die Seiten überfliegt, beruht nun auf diesem fortwährenden Errathen, welches bald durch das eine, bald durch das andere hinzukommende Indicium auf seinem Wege bestärkt oder entmuthigt wird und zum Schlusse eilt, um sich entweder durch die Uebereinstimmung seines eigenen Phantasieentwurfes mit der Ausführung des Dichters eine eitle Genugthuung zu geben, oder sich durch andere Lösungen des Knotens überraschen zu lassen. Der alte Homer, der in seiner epischen Einfältigkeit seine Helden gleich von vorn herein mit den Worten anreden läßt: „Weß Landes bist du, und wer sind deine Erzeuger?" hätte so höchst leichtsinnig die Hauptwirkungen des modernen Romanes verscherzt. Ob diese Hilfsmittel der Romantechnik in einem so großartigen Culturgemälde, wie „die Ritter vom Geiste", nicht zu entbehren waren, mag dahingestellt bleiben; nur ist es wohl keine Frage, daß sie inniger mit der Idee des Ganzen hätten verwebt werden können. Diese Idee selbst knüpft an die großartigen Geheimbünde des vorigen Jahrhunderts an, welche bereits in Goethe's „Wilhelm Meister" und in Jean Paul's „unsichtbare Loge" mit hineinspielen, und welche, erhaben über den Spaltungen der Gesellschaft, das Ideal der Humanität oft in mancherlei mystischen Verkleidungen feierten. Der philosophische Großmeister dieser Associationen ist Krause, welcher damit Ernst machte, die ganze Gestalt des Staates und der Gesellschaft durch diese freimaurerischen Geheimbünde zu reformiren. Gutzkow's „Ritter von Geiste" sind ein auf den

modernen Horizont visirter Freimaurerorden, freilich mit Aufhebung seiner mystischen Formen, und indem das Ideal der Humanität nicht fertig und gegeben, sondern in seinem wandelungsreichen Entwickelungsprocesse verherrlicht wird. Es sind Freimaurer mit praktischer Wendung, herausgreifend aus ihren selbstgenugsamen Kreisen mit der Verpflichtung, ihr Ideal nicht in feierlicher Ruhe anzubeten, sondern es in das profane Leben vergeistigend hineinzuarbeiten. Ja, dieser Bund geht aus dem Leben hervor, wo sich Gleichstrebende und Gleichgesinnte begegnen und an ihren Thaten erkennen. Er beruht auf der Gesinnung und verlangt die That. Diese Gesinnung ist der Glauben an die fortschreitende Entwickelung der Menschheit und die freudige Bereitwilligkeit, für diesen Fortschritt mit allen Kräften zu wirken. Geistvoll ist die Anknüpfung des neuen Bundes, dessen Genesis der Roman schildert, an den alten Templerorden; und so ist es von tiefer Bedeutung, daß Dankmar, der Held des Bundes und des Romanes, sich das große Erbe der Tempelherren wiedererobern will, um den Bestrebungen „der Ritter vom Geiste" eine imposante materielle Grundlage zu geben. Die neue Zeit tritt damit die Erbschaft des Mittelalters an; die Vergangenheit ist der Gegenwart unverloren, und so kann diese freudig der Zukunft entgegensehen, überzeugt, daß sich unzerrissen in der großen Kette menschlicher Entwickelung Glied an Glied reiht. „Die Ritter vom Geiste" haben kein fest formulirtes Glaubensbekenntniß, welches nur eine Schranke und ein Hemmniß wäre; es begegnen sich in diesem Bunde die verschiedensten politischen und socialen Richtungen, in deren Schilderung Gutzkow seinen scharf sondernden Geist, sein seltenes Beobachtungstalent und sein fein fühlendes Gemüth an den Tag legt. Welche Fülle von geistigen Bestrebungen tritt uns in ihren interessanten Trägern entgegen: die ehrwürdige Humanität des alten Harder und sein bizarrer Thiercultus; die Aufklärung des vorigen Jahrhunderts, welche sich mit der neuen verbrüdert; der jugendliche Drang der Reform mit so vielem freudigem Bewußtsein, so vieler Energie der That in Dankmar Wildungen; die praktische Thätigkeit und Tüchtigkeit des Nordamerikaners Ackermann, welcher die Sphäre der materiellen Interessen durch seine große Gesinnung adelt und die Idealität der Arbeit vertritt; der socialistische Despotismus des Prinzen Egon, der ein System tyrannischer Volksbefreiung und gewaltsamer ministerieller Beglückung

durchführen will, um sowohl dem eigenen Ehrgeize, als auch den Interessen der Aristokratie Rechnung zu tragen; das Selbstbewußtsein und der Freiheitsdrang des Militairs in seinem Kampfe mit der Subordination, welchen Major Werdeck und Sergeant Sandrart, der begeisterte Socialismus des jungen Handwerkerthums, den der Franzose Armand vertritt, und die humane Sühne des Verbrechens, die uns Murray zur Anschauung bringt! Es sind dies Alles nicht Conflicte und Richtungen, die auf der Oberfläche liegen; es sind dies Verzweigungen und Combinationen, zu deren Auffindung ein großer Ueberblick über die Zeit und eine seltene Feinspürigkeit gehören. Ueber Allen aber schwebt jener Hauch der Humanität, jene Anerkennung der Menschenwürde und des Menschenrechtes, welche als die schönste Frucht des achtzehnten Jahrhunderts vom neunzehnten ererbt worden sind, um ihren Samen in die Zukunft auszustreuen. Bei Charakteren, welche Vertreter von geistigen Richtungen sind, liegt die Gefahr nahe, daß sie nur als beliebige Gefäße für irgend einen Gedankeninhalt, ohne warm pulsirendes persönliches Leben erscheinen. Gutzkow hat diese Gefahr glücklich vermieden und sich als Menschendarsteller bewährt, der mit einer bedeutenden Kraft der Charakteristik Individualitäten von großem Reichthume der Eigenschaften zeichnet, deren sich scheinbar störende Bahnen doch die innere Einheit nicht aufheben. Das geistige Arom, das die Gestalten Gutzkow's umschwebt, giebt ihnen eine eigenthümliche moderne Physiognomie und läßt sie niemals in jenen Materialismus versinken, durch den einige neuere Romanautoren zwar sehr faßlich und anschaulich motiviren, aber auch die Räderchen und Stiftchen der körperlichen Maschine zum alleinigen Triebwerke menschlicher Handlungen machen. So ist z. B. Hackert ein geniales Charakterbild mit dämonischen Schlagschatten, grell aufgesetzten Lichtern, fesselnden Widersprüchen, ein Nachtwandler in gespenstiger Beleuchtung. Gleich vortreffliche Figuren sind der Justizrath Schlurk, ein Sinnenmensch mit beweglich schimmerndem Verstande, der gewichtige Aesthetiker Strohmer mit seiner schwülstigen Salonphilosophie und den tragikomischen Extravaganzen, zu denen der emancipirte Pedant sich verleiten läßt, der sarcastische Kosmopolitiker Otto von Dystra u. A. Auch die Schilderung der Frauen ist Gutzkow in hohem Grade gelungen. Die sittenstrenge Anna, die intriguante, leichtfertige Pauline von Harder, die kokette Melanie mit

ihrer geistsprühenden Lebendigkeit, das reizende Doppelgestirn der echt weiblichen, sinnig poetischen Selma und der sarmatisch leidenschaftlichen Olga, die Mädchen aus dem Volke, in denen neben der stillen Blume des Herzens auch schon revolutionairer Trotz die Wurzeln schlägt — bilden einen ansprechend gruppirten und schattirten weiblichen Blüthenflor. Als Hintergrund des ganzen Bildes muß man sich den preußischen Staat denken, auf den der Reubund, die Friederike Wilhelmine von Flottwitz und ihre Brüder, die numerirten Fähndriche, sehr deutlich hinweisen, der Staat, in welchem sich das vielseitigste geistige Leben, durch den Protestantismus geweckt, zu energischem Kampfe der Gegensätze steigert. So haben wir ein mit großen dichterischen Vorzügen ausgestattetes Culturgemälde der Gegenwart vor uns, in welchem alle modernen Probleme in romanhaften Verwickelungen vorgeführt werden, und wenn auch ihre Lösung nur angedeutet wird, indem der Bund der geistigen Ritter als praktische Organisation noch in die Zukunft hinausweist, und seine Bedeutung für die Gegenwart nur das gemeinsame Band der Geister ist, so sind doch zahlreiche Saiten des modernen Geistes angeschlagen, deren Wiederhall nicht rasch verwehen wird, so ist doch eine umfangreiche Gesellschaftswelt mit Treue und Wärme geschildert. Gutzkow's Talent hat in „den Rittern vom Geiste" nicht blos seine eigene nachhaltige Kraft bewährt, sondern auch die nachhaltige Kraft des modernen Geistes, dem er selbst anfangs nur eine ephemere literarische Existenz einzuräumen geneigt war. Man mag der modernen Poesie, welche sich in diesem Romane am umfangreichsten abgelagert hat, mit Sympathie oder Antipathie begegnen — die Literaturgeschichte der Gegenwart wird sie charakterisiren und ihre Bedeutung zu begreifen suchen, die Literaturgeschichte der Zukunft ihr eine wichtige Stelle im Entwickelungsgange unserer Nationalliteratur überhaupt anweisen.

Ein anderer moderner Romanautor, Robert Prutz, dessen lyrische und dramatische Leistungen wir schon gewürdigt, hat zwar kein so umfassendes Totalbild unseres Lebens und unserer Zeit gegeben, wie Gutzkow — aber doch einzelne Lebenskreise theils mit objectiver Treue, theils mit satyrischer Schärfe dargestellt. Prutz ist eine radicalere Natur, als Gutzkow, von größerer Energie und Bestimmtheit, aber ohne diese Weichheit des Gemüthes und diese subtile Feinheit des Verstandes, welche über Gutz-

kow's Schriften jenen Reichthum von Schattirungen ausbreitet. Dennoch nimmt der größere Roman von Robert Prutz, „das Engelchen" (3 Bde. 1851), unter den Productionen der Gegenwart einen hervorragenden Rang ein, da er von großer künstlerischer Einheit und Geschlossenheit und von geistreicher Erfindung ist. Freilich spielen auch hier die Verwickelungen der Descendenz eine große Rolle; aber jene Partie des Romanes, welche auf dem Diebstahle der Papiere und Maschinenpläne beruht, ist ebenso neu, wie genial erdacht und durchgeführt. Auch sind überall die ethischen Grenzen mit Strenge eingehalten, und über Jeden kommt das Schicksal seiner eigenen Thaten. Der Styl von Prutz hat etwas Breites, Behagliches; er ist reich an in einander geschachtelten Perioden. Wo ein Gefühl, eine Leidenschaft dargestellt wird, da vermißt man wohl die Concentration, da sind es zu weit ausgebreitete Ranken der Reflexion, welche die Blüthe und die Frucht überwuchern; aber wo es sich um epische Schilderung der äußeren Welt handelt, oder um satyrische Beleuchtung socialer und politischer Zustände, da ist diese behagliche Ruhe, die jede humoristische Masche aufhebt, die, was das eine Capitel fallen läßt, im nächsten verwerthet, von wohlthätiger Wirkung. Prutz hat eine vorzugsweise satyrische Ader; seine Satyre trifft unmittelbar, ohne ironische Maskeraden; sie ist von praktischer Schlagkraft. „Die politische Wochenstube" sowohl, als auch die besten Gedichte von Prutz haben diesen Charakter. So bläst seine Satyre auch in den Romanen mit großer Gemüthlichkeit die Kohlen an, auf denen ihre Märtyrer geröstet werden. Prutz liebt die etwas altfränkischen Pluderhosen, in denen die Satyre von Swift und Rabener ging, die Monologe des Autors, die Apostrophen an die Leser, ohne über diesen Extrablättern die objective Satyre zu vernachlässigen, welche aus dem Behaben der Charaktere und der Verkettung der Begebenheiten selbst hervorspringt. Auch ist diese Satyre nicht auflösender Art, nicht letzter Zweck, wie die Satyre Heine's; sie gefällt sich nicht in der kecken Verhöhnung jedes festen Inhaltes; sie steht auf dem Boden der freien geistigen Entwickelung und kämpft mit den Schatten des Pietismus, der Reaction und mit der ganzen unfreien Selbstgefälligkeit einzelner Stände, welche im Genusse ihres eximirten Daseins verlernt haben, an das allgemeine Wohl zu denken. Die Richtung des neufranzösischen Romanes hat auch

Prutz den Anstoß zu seinen Schöpfungen gegeben; das Proletariat steht bei ihm im Vordergrunde; aber er begnügt sich nicht mit einer realistischen Schilderung, wie die Franzosen; er sucht für die äußere Welt einen geistigen Mittelpunkt. Im „Engelchen" bewegen wir uns in einem Fabrikdistricte; das Leben der Arbeiter, das Verhältniß zwischen den Fabrikanten und den Arbeitern, die Poesie des Maschinenwesens wird geschildert; denn Alles wird Poesie, woran der Mensch sein Herz hängt, und auch die Industrie hat ihre Tragödieen, ja sogar ihre elegische und sentimentale Poesie. „Das Engelchen" vertritt die Idealität des Gemüthes, welches über diesen düsteren Zuständen einer mühselig arbeitenden Bevölkerung, über dieser dumpfen Welt der materiellen Interessen verklärend schwebt. Freilich erscheint uns in diesem Romane, wie auch in dem neuesten Werke von Prutz, „der Musikantenthurm" (3 Bde. 1855), die breite und derbe Ausführung eines großentheils wüsten Volkslebens in poetischer Hinsicht mißlich; denn Noth und Elend, Liederlichkeit, Verworfenheit, Unbildung, Rohheit wirken an und für sich abstoßend, und es ist schwierig, hier die Treue der Darstellung mit jenem Reize zu vereinigen, dessen die Poesie und selbst der Roman, wenigstens nach unserer Ansicht, nicht entbehren kann, ohne ganz zur schaalen, nackten Prosa herabzusinken. Einzelne humoristische Streiflichter, eine Beleuchtung von innen heraus oder ein überfliegender Schwung des Gemüthes helfen leicht über diese Klippen der Lebensprosa hinweg; aber die Satyre von Prutz ist zu ernst, zu handfest, um nicht die Welt, die sie schildert, gleich mit allen Wurzeln und aller daran hängenden Erde herauszuheben. So begegnen uns im „Musikantenthurm" die massivsten Pitaval-Charaktere, welche der Dichter mit unerschütterlicher Derbheit durch die entsprechenden Situationen hindurchführt; aber auch in diesem Romane finden wir, wie im „Engelchen", eine künstlerische Einheit der Handlung im Grundgedanken und eine gewandte Herbeiführung der Katastrophe, in der sich nicht blos die äußerlichen Knoten der Handlung zusammenfinden, sondern aus der auch ein plötzliches Licht über die innere, gedankenvolle Gliederung des Ganzen ausströmt. Wenn man früher dem Lyriker und dem Dramatiker Prutz den Vorwurf machte, daß seine Gestalten zu wenig Fleisch und Blut besitzen, so muß man diesen Vorwurf wohl gegenüber den durchaus realistisch gezeichneten Charak-

teren seiner Romane zurücknehmen. Seine Männer und Frauen aus dem Volke leiden im Gegentheile eher an einem zu robusten Wesen. Dagegen sind die socialen Zustände der gebildeten Kreise vortrefflich dargestellt, wie z. B. die verschuldete Existenz eines gebildeten Beamten, der ein großes Haus macht. Am meisten auf ihrem Terrain bewegt sich die Satyre von Prutz in der Darstellung jener eigenthümlichen modernen Tartüfferie, welche auch Gutzkow in den „Rittern vom Geiste", im „Urbild des Tartüffe", in „Lenz und Söhne" und seinem neuesten Romane, „der Diakonissin", mit unablässigen Angriffen verfolgt. Diese moderne Heuchelei ist nicht mehr sporadisch, keine Einzeltugend, wie zur Zeit der alten Tartüffes; sie ist heutzutage epidemisch und liegt in der Atmosphäre unserer Cultur, in welcher die gewaltsame Betonung von Principien, die der Gegenwart widerstreben, nicht blos „zum guten Tone" gehört, sondern auch in staatlicher Beziehung maßgebend auftritt. Wo die Heuchelei in Masse an der Tagesordnung ist, da tritt sie im Einzelnen mit besonderer Virtuosität hervor. Solche Gestalten herauszugreifen, ist ein gutes Recht der Dichter, welche der Nachwelt keinen bedeutsamen Zug unserer Epoche verhehlen dürfen. Einzelne Gestalten aus diesem Kreise in seiner weitesten Bedeutung, zu dem wir auch die Parteibuhlerei und Gesinnungsphrasenhaftigkeit einiger Herren von Kanzel, Katheder und Büreau rechnen, welche in den Stürmen verhängnißvoller Jahre ihren Compaß verloren hatten, schildert uns Prutz in seinem satyrischen Zeitromane „Felix" (2 Bde. 1851), in welchem der Humor des Autors in gedehntester Breite, die Hände in den Hosentaschen, durch eine Welt von Illusionen wandelt, die bald bis auf das letzte Stümpfchen heruntergebrannt waren, und uns dabei die komischen Verwickelungen und kaleidoskopischen Verschiebungen, in welche die verschiedenen Stände und Parteien zu einander gerathen, nicht ohne joviale Laune schildert, wenn auch manches Nebensächliche von diesem „Humor mit vollen Backen" zu volltönig ausposaunt wird. In gleicher Weise modern, den Lebensfragen der Zeit zugewendet ist ein anderer Autor, Levin Schücking, dem es zwar an jener Consequenz und Festigkeit des Denkens fehlt, welche den Werken von Robert Prutz eine so große Sicherheit giebt, der aber mehr Maß, Tact und Eleganz der Form besitzt. Schücking's Romane haben alle einen provinziellen Hintergrund, wo-

durch die Anschauungen und Schilderungen an Klarheit, die Charakteristik an Bestimmtheit gewinnt. Westphalen, das Land der heiligen Vehme, der rothen Erde, der gewaltigen Eichenkämpe und zerstreuten Bauernhöfe, ist das Land der Tradition, die sich hier zu festen und ehrwürdigen Gestalten verkörpert hat. Hierher hatte schon Immermann das Bild seines Dorfschulzen und das Schwert Karl's des Großen verlegt. Diese ehrwürdigen provinziellen Erinnerungen haben indeß nicht blos eine locale Bedeutung; in dieser kernigen Rüstigkeit des Volkscharakters lebt der ursprüngliche deutsche Geist fort in seiner unbefangenen Kraft. Die Verlockung, diese patriarchalische Idylle ebenso unbefangen abzuschreiben, mußte dem Romandichter nahe liegen; und in der That hat Schücking nicht blos dem landschaftlichen Hintergrunde, so eintönig er scheinen mag, dichterische Schönheiten abgewonnen, sondern auch der fest wurzelnden localen Sitte originelle Motive der Handlung entlehnt. Wie ergreifend ist z. B. in: „Ein Sohn des Volkes" (2 Bde. 1849) jene Situation, in welcher der junge Lambert, der französischer Officier geworden ist, in die Heimath zurückkehrt und von seinem eigenen Vater, dem Schulzen Kersting, zurückgewiesen wird von der Schwelle des väterlichen Hauses! Wie glücklich ist hier der Tag des Schwingfestes gewählt, um durch den Hintergrund der nationalen Sitte den Contrast zu erhöhen und dem Bilde des Vaterlandsfeindes das wirksamste Relief zu geben! Doch Schücking geht nirgends in der Idylle auf; er hebt sie durch weltgeschichtliche Contraste, durch geistige Bewegung. In die Baumgruppen der alten „Kämpen", in die behaglich eingefriedigten Zustände des Landes dringt nicht blos der Schein der alten Sonne, die den Vätern geleuchtet hat seit der Cherusker Zeiten, einem Volke, das fröhlich „das enge Gesetz seiner Fluren" theilt; auch die neue Sonne des Geistes wirft ihren Glanz herein; der Tradition tritt die Emancipation gegenüber, welche in ihren verschiedensten Gestalten, in ihren gerechten Ansprüchen, Auswüchsen und Ueberspanntheiten die bewegende Seele, das treibende Motiv der Schücking'schen Romane ist. Die Tradition giebt eine reiche Realität von Gestalten und Zuständen, ergiebig für die Plastik und Charakteristik; die Emancipation giebt das geistige Fluidum, das diese Welt und ihre starren Massen bewegt. Der Styl von Levin Schücking ist glatt, maßvoll, zierlich, harmonisch, ohne

alles Kecke, Verletzende, aber auch ohne alles Gewaltige und Blendende. Schücking ist keine dämonische Natur, die mit Vorliebe in den Tiefen des Geistes und seinen schneidendsten Gegensätzen schwelgt. Nirgends beleidigt er den guten Geschmack; nirgends in der Charakteristik, in der Schilderung setzt die anmuthige Bestimmtheit seiner Darstellung grelle Lichter auf; aber nirgends empfinden wir auch eine tiefere Anregung, nirgends sehen wir jene magische Beleuchtung, mit welcher der Genius die Welt und das Leben erhellt. Die Emancipation ist bei ihm die Befreiung des Individuums von der Bevormundung der Familie und des Standes, eine Idee, die in Schücking's letztem Romane, „die Königin der Nacht" (1852), trotz einzelner etwas abenteuerlicher Verwickelungen, am Schlagendsten hervortritt; ebenso die Befreiung des Standes von seiner eigenen Tyrannei und Abgeschlossenheit, von der chinesischen Mauer des Vorurtheiles, eine Idee, welche in „den Ritterbürtigen" (3 Bde. 1846), dieser Iliade der westphälischen Autonomen, deren Göttermaschinerie die feudalen Ideeen bilden, in humoristischen Charakterbildern und Situationen durchgeführt ist. Die Intriguen der herrschsüchtigen Allgunde von Quernheim, die brüllende Eisenfestigkeit des blind am Seil herumlaufenden Freiherrn von Mainhousel, die faustrechtliche Tapferkeit des Herrn von Sasseneck und seine humoristische Burgbelagerung, das abenteuerliche Vagabundenthum des Herrn von Finkenberg bilden eine mittelalterliche Charaktergruppe, welche durch die Liebe zwischen dem aufgeklärten Valerian, der über die dicken Mauern hinaussieht, und Theo einen modern-menschlichen Contrast erhält. Es fehlt diesem Romane indeß das frische und freudige Leben, das in: „Ein Schloß am Meer" (2 Bde. 1843) und in „Eine dunkle That" (1846) in der springenden und spannenden Weise der Erzählung, und später besonders in dem Romane: „der Bauernfürst" (2 Bde. 1851) anmuthender hervortritt.

Ein anderer junger Autor, Robert Giseke aus Breslau, hat die Emancipation im radical-philosophischen Sinne zum Inhalte seines Hauptromanes: „Moderne Titanen oder kleine Leute in großer Zeit" (3 Bde. 1850), gemacht und die Tragödie des Junghegelthums geschrieben, das sowohl in seinen extremen Gedankenconsequenzen, als auch in seinen Anläufen zur Praxis scheitert. Giseke hat

die dialektische Schule der Philosophie durchgemacht, welche mit einem außerordentlichen Reichthume an geistigen Gesichtspunkten befruchtet und der Darstellung Beweglichkeit, Glanz und oft blendende Schärfe verleiht. Auch läßt diese Beschäftigung mit den höchsten Interessen des Geistes nicht leicht zu, daß allzu viel Mattes, Triviales, Nichtssagendes mitunterläuft, sondern sie weist von selbst auch den Dichter darauf hin, sich in die Tiefen des Lebens zu versenken und jede einzelne Erscheinung gleichsam sub specie aeternitatis anzuschauen. Freilich verfällt er dann leicht in abstracte Auseinandersetzungen, die in Romanen, deren Held ein Denker ist, so wenig zu vermeiden sind, als Kunstgespräche in den beliebten Malerromanen. Giseke hat sich indeß bei dieser Wanderung durch die heiße oder kalte Zone der Speculation die gemäßigte Temperatur des Gemüthes bewahrt, aus welcher dichterische Schöpfungen am maßvollsten und erquicklichsten erblühen; er hat sich in die Extreme vertieft, ohne sich in sie zu verlieren, und wenn auch hin und wieder den Autor selbst die Hyperblasirtheit seiner Helden zu ergreifen scheint, wenn er auch in der geistigen Consequenzmacherei und in extremer Darstellung der Leidenschaft die Grenzen des Erlaubten streift, so bleibt er doch zugleich Herr des Gegensatzes und trägt die Idylle des Gemüthes selbst in die Wüstheit der modernen Culturbarbarei hinein. „Die modernen Titanen" sind in mehr als einer Hinsicht ein merkwürdiges Werk. Zunächst ist es merkwürdig, daß ein so junger Autor sich an diese hypermodernen und hyperblasirten Charaktere wagt und sie darstellt ohne das Bedürfniß, ihnen wahrhaft positive und befriedigende Interessen gegenüberzustellen, oder das harmonische Maß, welches durch ihr Titanenstreben verletzt wird, in irgend einer Weise zur Geltung zu bringen. Dies nur negative Verhalten, diese Schwelgerei in excentrischen Gedankenkreisen, diese durchgängige schonungslose Satyre nicht blos auf die extremen Richtungen selbst, sondern auch auf die Vertreter des Liberalismus und Rationalismus würde doppelt befremden müssen, wenn nicht eben in einzelnen Zügen jene Wärme humaner Gesinnung und eine Tiefe des Gemüthes zum Durchbruche käme, die mit jener kritischen Ueberlegenheit, die selbst nur eine Consequenz der Richtungen ist, welche sie ironisirt, auszusöhnen vermöchte. Der Dichter wählt ganz bestimmte und bekannte Persönlichkeiten, öffentliche Charaktere, die mit größerem oder geringerem Rechte

von sich reden gemacht haben, und schreibt sie bis zur Portraitähnlichkeit ab; sein blasirter Hauptheld Horn ist in der That nur ein fleischgewordener Max Stirner, und der Bankerott dieser Philosophie des Egoismus ist in schlagender Weise ausgeführt. Der junghegelsche Philosoph und christkatholische Prediger Ernst Wagner, dessen Schicksale den Mittelpunkt des Romanes bilden, ist einer jener begeisterten Gemüthsmenschen, welche in den Taumel des Radicalismus hineingeriethen, ohne über die praktischen Verhältnisse des Lebens im Entferntesten orientirt zu sein, und so bei aller Consequenz des Denkens aus einer Inconsequenz des Handelns in die andere verfallen. Ein Dichter von so reichem Gemüthe konnte sich indeß selbst mit der Schilderung dieser extremen Verhältnisse nicht genugthun. Die Pfarridylle, welche er in den „Titanen" nur gestreift, mußte selbstständig in den Vordergrund treten. So erschien sein bereits in's Englische übersetztes „Pfarr-Röschen" (2 Bdchn. 1851), das sich besonders durch Lieblichkeit und Zartheit der Schilderung auszeichnet. Zwischen diesen beiden Polen: der Idylle und des oft wüst aufgeregten socialen Lebens schwanken auch die späteren Romane*) dieses Autors, der mit unleugbarer geistiger Gewandtheit bedenkliche Probleme unserer modernen Gesellschaft behandelt. Sowie den Hintergrund der Giseke'schen Romane der preußische Staat mit seinen eigenthümlichen Institutionen und seinem regsamen geistigen Leben bildet, so gilt dies noch mehr von vielen Romanen Gustav's vom See (Oberregierungsrath von Struensee in Breslau), der sich mit ebenso gefälliger Leichtigkeit, wie großer Sicherheit, in allen realen Lebensverhältnissen bewegt und seinen romanhaften Erfindungen durch die genaue Kenntniß und Darlegung der juristischen und administrativen Verhältnisse, deren Netz ja über die ganze Gesellschaft geworfen ist, einen festen, mit Behagen empfundenen Halt giebt. Wir heben von seinen Romanen**) besonders „die Egoisten" (4 Bde. 1853) hervor, welche sich durch das am meisten künstlerische und von einem Gedanken getragene Gefüge auszeichnen. Dieser Grundgedanke, daß menschliche Handlungen, wenn sie nicht auf

*) Carriere (2 Bde. 1853); Kleine Welt und große Welt (3 Bde. 1853).

**) Das Pfarrhaus zu Aardal (1842); Rancé (3 Bde. 1845); die Belagerung von Rheinfels (2 Bde. 1850).

einer wahrhaft sittlichen Grundlage ruhen, obgleich äußerlich oft von glänzenden Erfolgen gekrönt, keine wahrhaft innere Befriedigung in ihrem Gefolge haben, ist in die Architektonik des ganzen Werkes, wenig aufdringlich, aber überall sichtbar, mit innerer Nothwendigkeit hineingearbeitet. Wenige der neueren Romane gewähren eine solche ästhetische Befriedigung durch die vollkommene Klarheit und ungezwungene Sicherheit, mit welcher sich die Begebenheiten aus einander entwickeln, während doch jeder Grundpfeiler der Handlung einen Bogen der sie überwölbenden Gedankenbrücke trägt. Je praktischer bis in jede Einzelnheit hinein der Roman motivirt ist, so daß selbst in vielen Angaben die mathematische Genauigkeit nicht verschmäht ist, um so mehr überrascht die Einsicht in die geistige Harmonie, zu welcher Alles zusammentönt, eine Harmonie, welche nicht blos das ästhetische, sondern auch das sittliche Gewissen befriedigt. Nur berührt es herbe, daß gerade die edelsten und uneigennützigen Charaktere, Jenny und Eugen, dem schmerzlichsten Schicksale erliegen. Die Egoisten in diesem Romane sind nicht, wie in Giseke's „Titanen", philosophische Principienmänner, burschikose Apostel des geistigen Nihilismus, welche ihre dialektische Schwimmkunst in den Strömen und Strudeln des Lebens versuchen; es sind gesellschaftliche Typen, Männer, denen der Egoismus zur anderen Natur geworden, und die ohne Reflexion nur einem Instincte folgen, der ihnen wenig verdammlich erscheint und auch von der Gesellschaft nur dann verdammt wird, wenn er sich zu weit in criminalrechtliche Bereiche verirrt. Die drei Egoisten, der Don Juan Max Bronner, der genußsüchtige Baron und der alte Justizrath, welcher sich daran erfreut, den irdischen Rachegott zu spielen, sind ebenso trefflich gezeichnet, wie das auserlesene, von ihnen zu Tode gequälte Opfer ihres Egoismus, die schöne, edelfühlende Jenny. Auch die Magdalene Elise, sowie die naiv herzige Marie zeugen von der Kunst des Autors, in anmuthig wirkenden Contrasten zu schildern. Sein Styl gehört durch Grazie und Klarheit der Goethe'schen Schule an, deren gemessene Behaglichkeit er indeß oft durch einen freieren und derberen Humor unterbricht. Der Roman enthält vortreffliche Genrebilder des bureaukratischen und aristokratischen Lebens und versetzt gerade durch seine kunstvolle Anlage in eine nicht leicht erkaltende Spannung.

Der Zeitroman erhielt natürlich durch die politischen, socialen und religiösen Bewegungen der Zeit eine bestimmte Färbung, oder einzelne besonders anziehende Lebenskreise wurden selbstständig behandelt. Wenn sich die Grundgedanken der Zeit auch in den oben erwähnten Romanen spiegeln, so bildete sich ohne künstlerische Bedeutung neben ihnen der Tendenzroman, in welchem die Idee nicht innerlich lebendig, sondern nur äußerlich als Tendenz, als Phrase, als Etikette angeheftet war. Hierher gehört zunächst die Mysterienliteratur, deren von Eugen Sue aufgewühlte Staubwolken bald den ganzen Horizont des deutschen Lesepublicums verfinsterten. Das Proletariat spielt in den Romanen von Gutzkow, Prutz, Giseke u. A. keine unbedeutende Rolle; — wie könnte auch ein modernes Culturgemälde das Leben der zahlreichsten und ärmsten Klassen ignoriren, deren Bedeutung von Tag zu Tage wächst und nicht blos die alten Systeme der Nationalökonomie, sondern auch alle socialen Verhältnisse selbst mit bedenklicher Neuerung bedroht? Doch das Elend, welches durch die Proletarier vertreten ist, kann in einem Kunstwerke und selbst in einem künstlerisch geordneten Romane nie in grellster Ausführung erscheinen, am wenigsten ohne versöhnende Contraste; und so haben es auch jene Romandichter wohl als Contrast benutzt, aber nicht allein in den Vordergrund gestellt. Dennoch wirkte das französische Vorbild mit seinen grellen Bildern, seinen prickelnden Nervenreizen, seinen gewaltthätigen Verwickelungen und Aufregungen, mit dieser ganzen, wild trotzigen Positur, welche mit drohender Faust der Gesellschaft gegenüberstand, zu mächtig, um nicht auch in Deutschland Romane hervorzurufen, deren einzige Vignette der Lazarus sein könnte, dem die Hunde die Schwäre lecken: Proletarierromane, deren Bühne die Keller, die Bodenkammern, die Spelunken jeder Art sind, und deren Fabel oft mit ebenso wenig Kunst zusammengeflickt war, wie die Hosen und Jacken ihrer Helden. Man brauchte nicht erst die Criminal- und Polizeiacten durchzusuchen, um die Ueberzeugung zu gewinnen, daß auch jede größere deutsche Stadt ihre Mysterien besitzt, Zufluchtsstätten des Elends und des Verbrechens, an denen die modische Welt verächtlich vorbeieilt, die sie aber in der löschpapierenen Verklärung eines Romanes in ihren Boudoirs und Salons nicht ohne Andacht genießt. Die verborgenen Zusammenhänge der vornehmen Welt reichten bis in alle diese

Winkel hinein — welch' eine Fülle von Romanmotiven ließ sich hier an der Quelle schöpfen, welche düstere und gräßliche Bilder traten in diesen Umgebungen ungesucht hervor, welche socialen Höllenbreughels hingen hier an den kahlen Wänden! Das waren keine Callot'schen Phantasiestücke; das war Natur, Wahrheit, Wirklichkeit; diese Gestalten standen an allen Straßenecken, jeder Polizeicommissair besaß ihr Signalement; und doch machten sie einen großen, erschütternden Eindruck auf die Gemüther, sobald sie von der Feder eines Romanschreibers illustrirt wurden. So erschienen Mysterien von Wien, von Berlin, von Petersburg, von Hamburg, von Amsterdam, von Breslau, von Königsberg, ja von Altenburg, — welche wohl hin und wieder als Volksbilder aus dem Städteleben, als Bereicherungen städtischer Localkenntnisse nicht ohne Werth waren, auch nicht ganz in neufranzösischer Tendenzwuth aufgingen, sondern manche Ader des deutschen Gemüthes zu Tage legten, aber dennoch tief unter jedes ästhetische Niveau herabsanken. August Braß*) und Ludwig Schubar**), auch sonst routinirte Autoren des stoffhungrigen Leihbibliothekenpublicums, führten den Reigen der deutschen Mysterienromane mit vielbändigen Skizzen aus den innersten Winkeln und äußersten Vorstädten der Spreepalmyra.

Noch lebhafter mußten die religiösen Bewegungen der Neuzeit in den Romanen wiederklingen; nur lag hier die entgegengesetzte Gefahr nahe, statt einer brutalen Aeußerlichkeit eine verschwebende Innerlichkeit zur Trägerin geistiger Collisionen zu machen. Es begann sogar eine hin und her gehende Romanpolemik auf diesem Gebiete; einer Anklage in zwei Bänden antwortete eine Vertheidigung in drei Bänden. Hier wurde der Pietismus angegriffen, am heftigsten von Heribert Rau***), einem nicht ausgegohrenen, aber redlich strebenden Talente, das nur die Drucker der Tendenz zu scharf aufsetzt, um ästhetisch zu befriedigen; dort wurde er vertheidigt, nicht nur durch den heraufbeschworenen Schatten Spener's†), sondern auch durch Pasquille auf seine Gegner, wie sie der berüchtigte Roman: „Eritis sicut Deus" (3 Bde. 1854), ein prächtiges Schaustück

*) Mysterien von Berlin (5 Bde. 1844—45).
**) Mysterien von Berlin (12 Bde. 1846—47).
***) Die Pietisten (3 Bde. 1841); Genial (1844).
†) August Wildenhahn, Spener (2 Bde. 1842).

der jüngsten Gottseligkeit und ihrer Skandalsucht, im Uebermaße enthält. Auf der anderen Seite fanden auch die Christkatholiken ihren Homer in Lubojatzky*), einem frisch zugreifenden Autor, der seine Harpunen in alle großen Walfische des Jahrhunderts von Napoleon bis zu Louis Philipp schlägt, und selbst die Spaltungen innerhalb der evangelischen Landeskirche, zu deren Verständniß schon eine fein zugespitzte Consistorial-Dialektik gehört, wurden in einem ausführlichen Romane breitgetreten**).

Auch die politischen Kämpfe der Neuzeit, in denen wenigstens ein frisches Leben pulsirt, wurden in langathmigen Romanen ausgebeutet. „Schleswig-Holstein", die Freischaaren, die Berliner Demokraten, ja selbst Robert Blum, und zwar in phantastischen Beziehungen, welche an die alten Räuberromane erinnerten, wurden die Helden dieser neugeschichtlichen Lebensbilder, in denen es tumultuarisch genug herging. Durch Klarheit der Auffassung, Tüchtigkeit des Charakters und Einheit des Strebens zeichnen sich vor den eben genannten die „Neuen deutschen Zeitbilder***)", von Temme aus, dem bekannten Juristen und radicalen Deputirten der preußischen Nationalversammlung, welcher in den unfreiwilligen Mußestunden des Gefängnisses Selbsterlebtes mit romanhaften Arabesken glossirte und, was ihm an poetischer Begabung fehlte, durch eine nicht blos äußerliche Treue der Darstellung ersetzte. Wunderbarerweise sind es weibliche Schutzheilige, die er in seinem demokratischen „Salon" verherrlicht, und deren Biographieen er mit juristischer Sorgfalt in den Motiven und mit jener Schärfe des juristischen Verstandes in den Reflexionen schreibt, welche in der deutschen Revolution des Jahres 1848 eine so bedeutende Rolle spielt.

Von einzelnen Lebenskreisen wählte der Roman besonders die Theaterwelt zu selbstständiger Behandlung aus, indem diese nicht blos durch ihre abenteuerlichen Licenzen einen willkommenen Stoff bot, sondern sich auch seit Goethe's „Wilhelm Meister" einer classischen Sanction erfreute. Für die Liebschaften der großen Herren, für das Capitel der „freien Liebe",

---

*) Die Neu-Katholischen (3 Bde. 1845).

**) Van der Meulen, Die Separatisten (2 Bde. 1845).

***) Anna Hammer (3 Bde. 1850); Elisabeth Neumann (3 Bde. 1852); Josephe Münsterberg (3 Bde. 1853).

für die Physiologie der Ehe oder vielmehr für ihre „Chemie" als ein dritter auflösender, wahlverwandter Stoff war eine Schauspielerin, Sängerin und Tänzerin in fast allen Romanen eine unentbehrliche Figur. Die Theaterwelt trat als die Welt der organisirten Emancipation den bürgerlichen Lebensverhältnissen gegenüber; doch in der neuesten Zeit wurde sie auch selbstständig behandelt, und es zeigte sich, daß sich in ihrem eigenen Bereiche mancherlei tiefe und ergreifende Conflicte darboten. Zwar der Lustspieldichter Roderich Benedix*) sammelte nur äußerliche Randzeichnungen zum Bühnenleben, bunte Abenteuer und Reflexionen, denen es nicht an Breite und Seichtigkeit fehlt, allerdings auch nicht an richtigen und treffenden Bemerkungen, während ein anderer Autor, August Lewald**) aus Königsberg, der in seinen Aquarellen, Skizzen und Genrebildern ein für die leichteste Gattung der Literatur ausgiebiges Talent, feine Beobachtungsgabe, Weltbildung und einen im Bade- und Theaterleben und auf Reisen geschulten chevaleresken Humor an den Tag legt, in seinem „Theater-Roman" (5 Bde. 1841) gegen das heutige Theaterwesen herb polemisch auftritt. Dagegen suchte Bührlen, ein gefälliger Autor von Goethe'scher Grazie und Feinheit, in der „Prima Donna" (2 Bde. 1844) den Kampf des Weibes, das seiner künstlerischen Begeisterung, seinem inneren Berufe zur Bühne folgt, mit den unsittlichen Convenienzen des Theaterlebens darzustellen, ein Thema, welches in einem concreten Lebenskreise den Kampf zwischen Ideal und Wirklichkeit widerspiegelt, während Max Kurnik in seiner „Angela" (2 Bde. 1852) die Kunst der Täuschung, welche, von der Bühne in's Leben übertragen, sich selbst vernichtet, mit verständiger Analyse schildert.

Noch mehr, als der historische Roman, bot der Zeitroman den schriftstellernden Frauen ein willkommenes Terrain dar; denn, was ihm unentbehrlich ist, eine glückliche Auffassung des socialen Lebens, scharfe Beobachtungsgabe, Tact, Anmuth der Schilderung, das sind gerade Vorzüge, welche dem mehr passiven und reproductiven Talente der Frauen eigenthümlich sind. Zu einem größeren Kunstwerke von plastischer Vollendung, das eine Idee harmonisch beseelt, reicht die Darstellungsgabe der

---

*) Bilder aus dem Schauspielerleben (2 Bde. 1847).

**) Gesammelte Schriften (12 Bde. 1844—46).

meisten Frauen nicht aus. Dagegen ist der Sprung vom Tagebuche, das viele geistreiche Frauen führen, zum Romane kein salto mortale; der Faden ist leicht gefunden, an den sich vereinzelte Betrachtungen, Reflexionen, Schilderungen reihen lassen, und wo er einmal abreißt, da knüpft ihn die mit Thatsachen befruchtende Chronik des Tages und der Gesellschaft rasch wieder an und hilft der erlahmenden Erfindungskraft auf. Damit ist indeß die Sphäre bezeichnet, in welcher sich das Talent der meisten schriftstellernden Frauen bewegt: die Welt des Herzens und das Leben der Gesellschaft. Was draußen liegt, das trifft nur hin und wieder in zufälligem Begegnen mit diesem Kerne der Handlung zusammen. Reale Sphären geistiger Thätigkeit, die Cultur im Volksleben, weiter gehende Interessen des Staates und der Menschheit zu schildern, das mußte den Schriftstellerinnen um so ferner liegen, als auch viele Schriftsteller von Ruf und Bedeutung sich mit der Darstellung dieser Schönseligkeit, dieses nur in persönliche Fragen eingesponnenen Lebens begnügten. Innerhalb dieses Kreises aber sonderten sich zwei Parteien: die conservative und die emancipirte. Jene schuf den Familienroman, die Idylle des Herzens, deren Störungen und Trübungen nur vergänglicher Art sein können und überhaupt nur den Charakteren aufgebürdet werden, nicht den Verhältnissen. Wenn auch hin und wieder ein Funke aus der Asche „des häuslichen Herdes" springt, er erlischt wirkungslos, und die Laren und Penaten wirken segensreich, wie früher. Nur die Schuld der Menschen trübt das Glück, das von den Einrichtungen der Gesellschaft verbürgt wird. Umgekehrt klagen die Emancipirten eben diese Einrichtungen an, welche oft auf dem besten Herzen und dem edelsten Sinne in verhängnißvoller Weise lasten. Der Einfluß einer George Sand konnte hier ebenso wenig wirkungslos bleiben, wie der einer Rahel und Bettina. Nicht blos die Emancipation der inneren Bildung wurde proclamirt, auch an den Grundfesten der Ehe rüttelte eine kecke Analyse, welche eine über den Formen stehende höhere Sittlichkeit geltend machte, oder die unverhüllte Sinnlichkeit begann mit ihren Orgien zu prahlen. Der Adel der Poesie wurde nicht überall von diesen Mänaden gewahrt, welche die Pforten des deutschen Musentempels umschwärmten; aber es zeigte sich hin und wieder ein Ernst der Gesinnung, eine Schärfe des Verstandes, eine Gluth der Phantasie, welche selbst Problemen von zwei-

deutiger Berechtigung fesselnde Seiten abgewannen. Trotz der gerühmten deutschen Häuslichkeit hat der conservative Familienroman gerade in neuester Zeit in Deutschland wenig Vertreterinnen gefunden, während sich um die Fahnen der Emancipation eine dichte und kampfmuthige Schaar drängt. Wer der sittlichen Beschränkung das Wort redete, der lief Gefahr, der geistigen Beschränktheit angeklagt zu werden; und vor dieser Gefahr flohen selbst die geistig Unmündigen in das äußerste Lager der Rebellen. Die Zeiten sind verschwunden, in denen eine edle Resignation mit dem poetischen Heiligenscheine bekleidet wurde: die Zeiten, in denen eine Johanna Schopenhauer*) aus Danzig (1770—1838) ihre „Gabriele" zur Bewunderung und Nacheiferung den deutschen Frauen hinstellte! Dieser Roman**) erregte großes Aufsehen; — es durchwehte ihn, wie alle anderen Schriften der Verfasserin, der gute Geist des classischen Weimar, eine ideale Vornehmheit der Darstellung, große Klarheit und Wärme der Empfindung, der Zauber des gebildeten und kunstsinnigen Salons. Der Styl, die Charakteristik, die Entwickelung der Handlung konnten für musterhaft gelten. Mit Spannung verfolgte man das Geschick des schüchternen Mädchens durch die ganze Skala der Resignation von seiner ersten jugendlichen Leidenschaft, durch die aufgedrängte Ehe mit dem ungeliebten Manne bis zur geisterhaften Glorie der Schwindsucht, in welcher eine neue entsagende Liebe das noch junge Leben knickt! Dies ununterbrochene Opferfest mußte jedes Gemüth ergreifen! Hierzu kamen die wechselnden, immer fesselnden Scenen: der Salon mit seinen medisanten und frivolen Erscheinungen, die romantische Burg Aarheim mit ihrem düsteren Zauberbanne, manche grelle und spannende Verwickelungen; es war Alles aufgeboten, um die engelhafte Erscheinung der Heldin so bedeutsam wie möglich zu machen! Doch konnte man, trotz des gesunden Sinnes der Verfasserin, der sich, wie in ihren anderen Schriften, besonders den englischen und französischen Reisebeschreibungen, auch hier durch scharfe Beobachtung und eine glückliche Charakteristik offenbart, welcher selbst humoristische Farben zu Gebote stehen, nicht vergessen, daß dies Schwelgen in der Poesie der Entsagung doch einen krankhaften, wenig erquicklichen Eindruck macht, und daß die Rolle einer wehmüthig erhabenen Re-

*) Sämmtliche Schriften (24 Bde. 1829—32).

**) Gabriele (3 Bde. 1819—20).

signation hier an zu Viele vertheilt ist, um nicht an Wirkung zu verlieren. Das Glück, das in der Verzichtleistung auf erkannte höhere Güter besteht, war indeß nicht harmlos genug, um den Ansprüchen stiller Gemüther genügen zu können. Diese bedurften einer minder gewagten Sittlichkeit, um mit Behagen ihre eigene Stimmung wieder zu finden, und begrüßten daher mit Vorliebe die Gemälde einer Henriette Hanke*) aus Jauer (geb. 1783), in denen die Frömmigkeit nicht einen solchen künstlerischen Anstrich hatte, nicht in so romantischer Beleuchtung auftrat, wie in der „Gabriele", sondern in einer einfachen, Allen zugänglichen Familienandacht, so recht aus dem protestantisch-bürgerlichen Bewußtsein heraus. Eine Predigersfrau in der Provinz zeichnete ihre Charaktere nach anderen Schablonen, als eine Hofräthin des weltbürgerlichen Weimar, in welchem die Literaturfürsten einen Zusammenfluß fremder und fremdartiger Elemente hervorgerufen hatten, die sich wenig in das Bett des Herkommens fügten. Da Friederike Bremer dem skandinavischen Norden angehört, so kann Henriette Hanke die begründetsten Ansprüche darauf erheben, die treueste Priesterin des deutschen „häuslichen Herdes" zu sein, und die unvermeidliche Lesewuth deutscher Jungfrauen in einige unschädliche und erbauliche Abzugsgräben geleitet zu haben. „Die Familie" mit allen Schattirungen der Verwandtschaft bildet den Hintergrund ihrer Gemälde; „die Schwägerin", „die Schwester", „die Schwiegermutter", „die Wittwen", „Tante und Nichte", „die Pflegetöchter" sind ihre Heldinnen. Ihre Poesie baut, wie eine Schwalbe, am traulichen Sims; sie ist weder eine Nachtigall, noch eine Lerche und trat nur einmal in exotischer Laune als ein kleiner bunter „Colibri" auf. Das Motto ihrer Schriften ist: „die züchtige Hausfrau, welche das Mädchen lehret und dem Knaben wehret"; es geht sehr einförmig und alltäglich in ihren Romanen zu. Die blaue Kaffeedecke mit dem dampfenden Moccatranke, die gewiß jedem Knaben im elterlichen Hause ein eigenthümliches Behagen verschafft hat, ruht behaglich über den Tisch gebreitet, auf dem uns Henriette Hanke ihre friedlichen Geschichten servirt; und das Unglück ihrer Helden bereitet uns ein ähnliches Gefühl, als wäre ein unverhoffter Fleck auf diese saubere Decke gekommen, oder gar eine ganze Tasse umgegossen

*) Sämmtliche Schriften (120 Bde. 1841–55).

worden. Das Fleckwasser der Hanke ist ihre ungetrübte Frömmigkeit; durch sie allein erhebt sie sich und Andere über die Prosa des Lebens. Ihre Phantasie ist weder reich an Erfindung, noch ihr Geist an Gedanken; aber sie trifft oft den Ton des Gefühles und verwöhnt die Phantasie ihrer Leserinnen nicht, Außerordentliches zu begehren und die nächste Umgebung schaal und nichtssagend zu finden, sondern lehrt sie, sich in dem kleinen Schneckenhause der ihnen zugefallenen Existenz häuslich einzuwohnen. In jüngster Zeit hat eine ostpreußische Schriftstellerin, Julie Burow*), durch ihre Romane und Erzählungen aus dem Kreise des Familienlebens ein nicht unbedeutendes Aufsehen erregt. Was sie auszeichnet, ist ein durchaus gesunder, praktischer Tik, eine verstandesmäßige, naturwissenschaftliche Aufklärung, welcher die Sympathieen der Zeit entgegenkommen. Diese „Aufklärung", die in der Stadt der reinen Vernunft und in ganz Ostpreußen seit der Wirksamkeit des großen Denkers Kant dauernde Wurzel geschlagen hat, scheint an und für sich einem poetischen Aufschwunge nicht günstig zu sein, denn sie verbreitet über die ganze Existenz eine Nüchternheit, welche viele still waltende Motive der Poesie ausschließt. Indessen gewinnt die Darstellung dieser Schriftstellerin dadurch an Klarheit und Sicherheit, und ein einfaches, mit seinen wesentlichen Interessen vertrautes Gemüth, dessen Wärme alle ihre Werke belebt, schützt sie vor allzu flacher Versandung. Bei aller Strenge der sittlichen Tendenz vermissen wir doch in ihnen eine gewisse Keuschheit des Seelenlebens, welche sich in der Dämmerung wohl fühlt; denn die Verhältnisse des Lebens und der Natur sind doch nicht so evident, wie sie uns in der oft aufdringlichen Beleuchtung dieser Schriftstellerin erscheinen. „Das Körperliche" spielt bei ihr eine allzu große Rolle, nicht im ästhetischen, sondern im medizinischen Sinne; sie bebt vor der Berührung mit ekelhaften Krankheiten nicht zurück und gefällt sich in Schilderungen, welche den Cynismus eines Lazarethes nicht verleugnen können. Der Held ihres Hauptromanes: „Aus dem Leben eines Glücklichen" ist ein kleiner Buckliger, dessen Charakter mit großer Schärfe der Auffassung aus seinen eigenthümlichen physiologischen Bedingungen hergeleitet wird. Das kleinstädtische Leben wird dabei mit großer Beschaulichkeit und Behaglichkeit geschildert, so daß

*) Frauen-Loos (2 Bde. 1850); Aus dem Leben eines Glücklichen (3 Bde. 1852); Novellen (2 Bde. 1853).

wir an allen Localitäten und Vorkommnissen ein warmes Interesse nehmen. Der Geist der Humanität, der Menschen beglückenden Thätigkeit, der am Schlusse in socialen Organisationen derb-praktisch, ohne alle nach Frankreich schielenden Reflexionen auftritt, giebt dem ganzen Werke jene Weihe, welche den kleinen Lebenskreis innerlich vertieft. Manche erbauliche Betrachtung aus dem Gesichtspunkte des Rationalismus, mancher pädagogische Wink vom Standpunkte naturwissenschaftlicher Bildung, welche die Lehre vom gesunden und kranken Menschen in den Vordergrund stellt, bilden die Arabesken, welche um den Rahmen der einfachen Handlung schweifen. Wir wollen die Wohlthat des praktischen Verstandes in der Literatur nicht unterschätzen, da er besonders in unseren Romanen ein weißer Rabe ist; aber ungern vermissen wir den poetischen Hauch und den weicheren Reiz der Empfindung, die Magie der Schönheit.

Eine ähnliche Gesundheit des Geistes und Unerbittlichkeit des Verstandes, aber mit weiteren geistigen Perspectiven und auf einem Gebiete, welches nicht mehr dem conservativen Familienromane angehört, zeigt eine andere ostpreußische Schriftstellerin, Fanny Lewald aus Königsberg. Mit ihr betreten wir das Gebiet der Emancipation, aber einer maßvollen, praktischen, vorsichtigen Emancipation, deren Losung die freie geistige Bildung der Frauen ist, und welche nur gegen ganz bestimmte Schranken des Gesetzes und der Sitte auftritt. Fanny Lewald ist eine Freidenkerin aus der Stadt „der reinen Vernunft". Sie kommt theils aus dem Judenthume her, theils aus dem ostpreußischen Rationalismus und Liberalismus, eine Mischung, welche auf politischem Standpunkte der Verfasser der „vier Fragen", der Sieyes der preußischen Revolution, Johann Jakoby, vertritt. Ein klarer, etwas nüchtern blauender Himmel ruht über der siebenhügeligen Pregelstadt, über den freudlosen Palven Samlands, über den frierenden baltischen Küsten. Das ist die Atmosphäre der Kant'schen Kritik, des ruhig wägenden Verstandes, der mit Gleichmuth in die eine Schaale die höchsten Güter der Menschheit, in die andere seine eigenen großen und kleinen Gewichte legt. In diesem Luftkreise, der nur wenig poetische Spiegelungen gestattet, athmete zuerst die Muse dieser Schriftstellerin auf; sie zog vor das Forum ihrer Kritik Ereignisse, die sich in nächster Nähe, im Kreise des bürgerlichen Lebens

begaben und mehr den Verstand, als die Phantasie zu beschäftigen geeignet waren. Sie begann mit einer Physiologie der Ehe; aber der Hintergrund, auf welchem sie diese Probleme auftrug, war etwas farblos; die Phantasie der Dichterin ging nicht weit über den Königsberger Kneiphof hinaus. „Clementine“ (1842) behandelte einen verbrauchten Stoff: die Störung der Ehe durch eine frühere Jugendliebe; Pflichtgefühl und Resignation bringen indeß das eheliche Leben wieder in das alte Geleis. Bedeutender ist „Jenny“ (2 Bde. 1843), reicher an dramatischem Leben, an innerlichen Conflicten, an einer humoristischen Charakterzeichnung, welche ihre Typen, wie den Banquier Meyer, aus dem ostpreußisch-jüdischen Leben nimmt. Das Thema der „Jenny“ sind die jüdisch-christlichen Mischehen, ein Thema, das lange Zeit an der Tagesordnung war und durch die bekannten Verhandlungen und Actenstücke, welche die Ehe des Dr. Ferdinand Falkson, des Verfassers von „Giordano Bruno“ (1846), eines klar gehaltenen philosophischen Romanes, zur Folge hatte, für Königsberg ein besonderes Interesse gewann. Diese Frage hatte indessen eine vorzugsweise juristische Seite, welche unserer Schriftstellerin nicht unwillkommen war, da sie verstandesmäßige Erwägungen liebt. Wie hätte sie sonst so ausführlich in dem dritten Romane dieser ersten Epoche: „Eine Lebensfrage“ (2 Bde. 1845), dessen Held ein Dichter ist, der unglücklicherweise eine zänkische und prosaische Frau hat, die juristische Seite der Scheidung behandeln können! So wenig wahrhaft ergreifende Poesie die Dichterin in diesen Romanen entwickelte, so bekundete sie doch in der Wahl der Stoffe und ihrer Behandlung eine Eigenschaft, welche wir bei anderen Schriftstellerinnen meistens vermissen, den Sinn für objective Verhältnisse, den Sinn für das allgemeine Leben der Nation und ihre kirchlichen und staatlichen Institutionen, einen politischen Instinct, der eben damals in der Königsberger Luft lag.

Die Reise nach Italien und die Bekanntschaft mit ihrem jetzigen Gatten, dem Professor Adolph Stahr, bezeichnen einen Wendepunkt in ihrer Entwickelung. Eine reiche concrete Welt- und Lebensanschauung trat an die Stelle jener einsamen abstracten Grübeleien, mit denen sich die Dichterin bisher beschäftigt hatte und befruchtete ihre Phantasie, die von Hause aus nicht reich und schöpferisch zu nennen war, mit einer Fülle

von Bildern. Die philosophische und ästhetische Bildung Stahr's, seine Verehrung und geistige Beherrschung des Alterthums mußten ihren Horizont bedeutend erweitern und sie über jene vorwiegend formelle Fragen hinaus in eine reichere Welt der Schönheit führen. Diesen geistigen Aufschwung offenbart von allen ihren Schriften am meisten ihr „Italienisches Bilderbuch" (2 Bde. 1847), welchem später ihr „England und Schottland. Reisetagebuch" (2 Bde. 1851 bis 52) folgte. Da zeigt sich ihr warm und geistvoll reproducirendes Talent im erfreulichsten Glanze! Ein klarer und freier geistiger Standpunkt, eine Fülle gesunder Beobachtungen, treffender Reflexionen, lebhafter Schilderungen, vor Allem der Adel und die Würde einer echt humanen Gesinnung und die Kraft einer unerbittlichen Ueberzeugung räumen diesen Reiseschriften einen Platz unter den vorzüglichsten ihrer Gattung ein, obgleich die Verfasserin nicht überall die Schaustellung einer gesuchten Dignität und das Behaben der „gelehrten Frau" vermied. Dagegen vermochte der erworbene Reichthum an phantasievollen Anschauungen auf dem eigentlichen Gebiete der Production nicht den angeerbten Mangel an dichterischer Erfindungskraft zu ersetzen, und wenn sich Fanny Lewald auch jetzt an Stoffe von größerer geistiger Tragweite oder historischer Bedeutung wagte, so gelang es ihr doch nicht, für ihre Charaktere und Situationen jenes spannende Interesse hervorzurufen, das geistig untergeordneten, gröber gearteten Naturen von glücklicherem Griffe der Phantasie von selbst zuströmt. Die Reflexion ist bei ihr allzu überwiegend; ihr praktisches Naturell drängt sich immer hervor, wo man sich dem freieren und schwunghaften Spiele der Empfindung zu überlassen geneigt ist. Sie hat den common-sense der Engländer, sie hat die socialistisch-physiologische Richtung der Franzosen; aber ihr Gestaltungsvermögen hat weder die objective Kraft und humoristische Frische der Ersten, noch die Wärme, den leidenschaftlichen Schwung, die hinreißende Grazie der Letzteren. Es reicht nicht aus, um ihre geistigen Intentionen in coulanter Münze zu versilbern. Ihre Schriften athmen eine gewisse „Stärke" der Seele und des Geistes; doch sie sind mehr Asche voll praktischer Düngungskraft, als voll poetischer Funken. Es fehlt ihnen schöpferische Ursprünglichkeit, der Schmelz, Schwung und Zauber der Phantasie. Von der Schärfe ihres Verstandes dagegen legte sie in der

„Diogena" (1846), einer beißenden Persiflage auf die Romane der Hahn-Hahn, eine erfolgreiche Probe ab, obwohl sich in dieser Parodie eigentlich nur die Opposition des gesunden Verstandes gegen phantasievolle Ueberspanntheiten aussprach. „Prinz Louis Ferdinand" (3 Bde. 1849) ist ein historischer Roman aus jener denkwürdigen Epoche Preußens, welche der „Schlacht von Jena" vorausging, jener großen politischen Tragödie, deren Motive in der damaligen Politik des Staates nach innen und außen, in der Selbstüberhebung einzelner Stände und im Verfalle der öffentlichen und privaten Sittlichkeit zu suchen sind. Bei allem Scharfblicke war die Dichterin einer pragmatischen Darstellung der großen geschichtlichen Situation, welche die Folie ihres Helden bildet, nicht gewachsen. Sie griff einzelne Momente, besonders die Frivolität der damaligen Gesellschaft, heraus, schilderte aber ihren Helden selbst als einen vielgewanderten Odysseus der damaligen Herzens-Romantik und verzettelte ihren Stoff in einer Reihe von Liebesabenteuern. Den heroischen Aufschwung des Helden zu schildern und seinen Untergang poetisch zu verklären, lag ebenfalls außer dem Bereiche ihrer Fähigkeit. Eine Hauptgestalt dieses Romanes, Rahel Levin, jene geistvoll vibrirende Frau, deren Anregungen noch so lange in der Literatur nachhallten, tritt mit einer allzu verwaschenen Sentimentalität und ohne jene geistige Schlagkraft auf, die ihr eigenthümlich war, deren instinctive Genialität aber dem reflectirenden Naturell der Lewald fern liegt. Die Erfindung des Romanes ist ärmlich; der Styl hat wohl eine klare Form und einen poetischen Hauch, aber keine durchgreifende dichterische Kraft, und nur einzelne treffende Bemerkungen und Schilderungen entschädigen für den etwas öden und matten Eindruck des Ganzen. Zu diesem Eindrucke trägt nicht wenig die etwas gemessene und feierliche Haltung bei, mit welchem uns der Prinz, auch wo er sich als Don Juan zeigt, vorgeführt wird. Ein Don Juan aber ohne frische, kecke Sinnlichkeit oder gar mit sentimentalem Anstriche ist eine wenig leidliche Figur.

In ihren späteren Schriften*), die meistens einen lockeren Zusammenhalt und den Anschein tagebuchartiger Skizzen haben, kann sich ihre scharfe

*) Liebesbriefe. Aus dem Leben eines Gefangenen (1850); Erinnerungen aus dem Jahre 1848 (2 Bde. 1850); Auf rother Erde (1850); Dünen- und Berggeschichten (2 Bde. 1851).

Auffassungs- und Beobachtungsgabe, ihr geübter Blick für Eigenthümlichkeiten der Natur, des politischen und socialen Lebens und ihre Begeisterung für eine liberale Fortentwickelung unserer Zustände wieder ungestört entfalten. Ihr neuester Roman: „Wandlungen" (4 Bde. 1853), eine Physiologie des politischen Gewissens, bekundet in der Technik des Romanes einen Fortschritt der Verfasserin, welche hier durch die verständige Anatomie jener eigenthümlichen Region des inneren Menschen, wo Geist und Herz sich am unmittelbarsten berühren, der „Gesinnung", ein lebhaftes Interesse erweckt.

In der politisch liberalen Richtung der Lewald verwandt, aber ohne ihre philosophische Bildung und Haltung, keck, sinnlich, emancipirt ohne alle reflectirenden Quälereien, aber reich an Phantasie, an Erfindung und von unermüdlicher Productivität erscheint Louise Mühlbach, die Gattin Theodor Mundt's, als eine so eifrige und unerschöpfliche Vielschreiberin, daß sie allein im letzten Jahre die Fächer der deutschen Leihbibliotheken mit zwölf Bänden bereichert hat. Natürlich ist bei dieser verzweifelten Hast an keine künstlerische Durcharbeitung zu denken; die Früchte werden halbreif von den Zweigen geschüttelt, und wenn sie nicht fallen wollen, hilft ein derber Stoß und Tritt an den Stamm. Dennoch ist nicht zu verkennen, daß sich Louise Mühlbach von Roman zu Roman, sei es durch Uebung, sei es durch anderweitige bildende Einflüsse, eines besseren Styles befleißigt und das Grisettenpublicum, für welches sie im Anfange geschrieben, allmählich mit einem feineren Leserkreise vertauscht hat. Die Phantasie der Mühlbach ist reich, üppig, verwildert; und oft erscheint sie als eine Circe, welche mit ihrem poetischen Zauberstabe berühmte Helden der Geschichte in jene wühlerischen Thiere verwandelt. Sie begann mit wüsten Culturbildern, suchte dann verschiedene geschichtliche Stoffe auf, bis sie zuletzt als patriotische Rhapsodin in die Saiten griff, Friedrich den Großen zum Helden eines bändereichen Epos machte und den großen König in allen möglichen Stellungen und Lagen silhouettirte, meißelte, in Oel und Aquarell malte und in Metall goß. In ihrer ersten Epoche beschäftigte sich Louise Mühlbach am liebsten mit dem Gegensatze von Cultur und Natur, indem die Natur durch einige fromme Stoßseufzer, die Cultur aber durch die ausführlichsten Schandgemälde vertreten ist, in denen Gift und Dolch, Nothzucht und

Blutschande mit ausführlicher Behaglichkeit eine Rolle spielen und mitten im Schooße der modernen Gesellschaft eine wahre Tropenvegetation von Verbrechen emporwuchert*). In diesen Taciteischen Gemälden der Versunkenheit malt sie zur Abwechselung ein naives Grisettenbildchen im Style des Paul de Kock und mit jener Schwärmerei, welche die Nadelführende Welt zu theilen geneigt ist. Mit „Aphra Behn" (3 Bde. 1849) schließt, einige kleine Rückfälle ausgenommen, wie z. B. den „Zögling der Gesellschaft" (2 Bde. 1850), welcher sich nicht nur an die liebste Ideeenassociation der Verfasserin, sondern auch besonders an den ersten „Zögling der Natur" (1842) anschließt, die Sturm- und Drangperiode dieser Schriftstellerin, obgleich auch noch dieser historische Roman einzelne grelle Henker- und Liebesscenen enthält. Doch ihre Phantasie nimmt hier einen maßvolleren Flug, ihr Styl gewinnt eine gebildetere Färbung, und jene effecthaschende, socialistisch-prickelnde, durch Rohheit der Phantasie und der Zeichnung verletzende Darstellung ihrer ersten Romane, welche an die neufranzösische Schule erinnert, weicht einer gesetzteren, minder gewaltsamen Darstellungsweise. Durch diese ästhetische Läuterung glaubte sie sich befähigt, den größten König Preußens in einem Romancyklus**) zu verherrlichen, der an einigen kecken Griffen der Charakteristik reich ist und auf gründlichen Quellenstudien beruht, deren archivarischen Staub sie bisweilen mit ihrem poetischen Hexenbesen uns in's Gesicht fegt. Natürlich kann diese vielschreibende Geschäftigkeit einer tieferen geschichtlichen Auffassung nicht genügen, sondern nur dem Bedürfnisse jener Unterhaltung, welche die kleinen Eigenheiten großer Männer ablauscht, um sich mit Behagen ihnen verwandt zu fühlen. So kann Louise Mühlbach jetzt darauf Ansprüche machen, die Birch-Pfeiffer des deutschen Romanes zu sein, indem sie ebenfalls von der Pike auf gedient und den etwas wüsten und ungeberdigen Ton „der Kaserne" mit dem feineren Benehmen des salonfähigen Officiers vertauscht hat.

Eine ähnliche kecksinnliche Natur, wie Louise Mühlbach, entwik-

*) Vgl. besonders: Ein Roman in Berlin (3 Bde. 1846); Hofgeschichten (3 Bde. 1847); die Tochter einer Kaiserin (2 Bde. 1848).

**) Friedrich der Große und sein Hof (3 Bde. 1853); Berlin und Sanssouci (4 Bde. 1854); Friedrich der Große und seine Geschwister (3 Bde. 1854).

kelt Ida Frick, die daher ebenfalls in ihren Romanen*) einen frischen, oft burschikosen Ton anschlägt und durch die Lebendigkeit der Darstellung fesselt. Beide Schriftstellerinnen sind insofern emancipirt, als sie für ihre Situationen jedes Feigenblatt verschmähen und das Natürliche des geschlechtlichen Lebens oft selbst ohne magische Beleuchtung in den Vordergrund stellen. Ja, Ida Frick giebt in ihrem „Mohammed" eine Verherrlichung der Polygamie, indem sich die vollkommene Weiblichkeit dem Propheten nur in einem vierblättrigen Kleeblatte von Frauen offenbart, deren Vorzüge sich gegenseitig ergänzen. Es beweist jedenfalls eine große Uneigennützigkeit, wenn eine Frau als Vorkämpferin der Polygamie auftritt, um so mehr, als in den meisten Frauenromanen mehr eine tibetanische Polyandrie gepredigt wird. Mit feineren geistigen Fühlfäden, als Ida Frick und Louise Mühlbach, tritt die Dichterin der „wilden Rosen", Louise Aston, in ihren Romanen**) auf, in denen die Doctrin der Emancipation bereits in mancherlei Reflexionen zu Tage kommt. Louise Aston als eine barmherzige Schwester im Schlachtenfeuer des Schleswig-Holstein'schen Krieges ist selbst ein romanhaftes Lebensbild, ein günstiger Stoff für die Schriftstellerinnen der Zukunft. Es ist dies eine eigenthümlich geartete Thatsache der Emancipation, ein sociales Phänomen, das nur nicht mit den Ansprüchen auf Nacheiferung auftreten darf. Ihr erster Roman enthält biographische Bekenntnisse und ist am unbefangensten und gemüthvollsten aufgefaßt, während in den beiden anderen theils gewagte Experimente, die ein auf der Spitze stehendes psychologisches Interesse oder vielmehr einen raffinirten sinnlichen Reiz darbieten, theils zeitgeschichtliche Charakterschilderungen in einseitiger Parteibeleuchtung den Mittelpunkt des Ganzen bilden. Ihr Styl ist ungleich und meistens zu hastig und überstürzt, um künstlerisch zu erquicken. Die Emancipation „der Frauenzeitungen," „der Kindergärten", „der freien Gemeinden", „der weiblichen Hochschulen", der praktischen Betheiligung an allen zarten Pflanzungen und Schonungen des „modernen

*) Koketterie oder Kern und Schale (3 Bde. 1846); Mohammed und seine Frauen (3 Bde. 1844); Keine Politik (2 Bde. 1850).

**) Aus dem Leben einer Frau (1847); Lydia (1848); Revolution und Contre-Revolution (2 Bde. 1849).

Bewußtseins" vertritt Louise Otto*), bei der „die gute Gesinnung" mit ihrer Wärme das Feuer des Talentes zu ersetzen sucht. Sie polemisirt bald gegen die Ungleichheit der Stände, bald schildert sie den Gegensatz von Geld- und Geburtsaristokratie, bald verherrlicht sie Ronge und den Deutschkatholicismus — Alles mit besten Intentionen, nicht ohne geistvolle und treffende Bemerkungen, aber im Ganzen ohne Tact und ästhetischen Halt. Die verständig-kritische Amely Bölte, die grell schildernde Elisabeth Sangalli**), welche in ihrem Romane die höheren Stände für die Unsittlichkeit der niederen verantwortlich macht, die fein fühlende Elisa Wille, die Freischärlerin Amalie Struve, die in ihren Romanen weniger Phantasie bekundet, als in ihrem eigenen Leben, Minna Wauer, die Gräfin Franziska Schwerin und die unermüdliche Novellistin Kathinka Zitz u. A. schließen sich diesen Reigenführerinnen der Emancipation mit größerer oder geringerer Kühnheit an.

Wir könnten hier noch einen kurzen Ueberblick über die moderne Novellistik anreihen, die sich theils, wie die Novellen Eduard's von Bülow, an die Tieck'sche Richtung und an Stoffe der romanischen Literaturen anlehnen oder, wie die Novellen des trefflichen Aesthetikers und Literarhistorikers August Kahlert, das Kunstgebiet streifen, theils, wie die von Franz Dingelstedt und dem auch journalistisch thätigen, eleganten Dräxler-Manfred, den Blumenstaub des modernen Lebens abstreifen, theils, wie die von Walter Tesche, in eigenthümliche Volks- und Sittenschilderungen auslaufen; wir müßten hierbei Veteraninnen der Unterhaltungsliteratur nennen, wie die edel fühlende, durchweg klare Fanny Tarnow, deren Productivität in Erzählung und Roman so erstaunlich ist, wie die Schöpfungskraft vieler ihrer Nachfolgerinnen, — doch die Grenzen dieses Werkes erlauben uns nicht, näher auf diese Autoren einzugehen, deren literarische Physiognomie nicht hervorstechend genug ist, und welche keine wesentlich neuen Bahnen auf dem Gebiete der Unterhaltungsliteratur eingeschlagen haben.

---

*) Ludwig der Kellner (2 Bde. 1843); Schloß und Fabrik (3 Bde. 1846); Römisch und Deutsch (4 Bde. 1847).

**) Arm und Reich (2 Bde. 1849).

Dritter Abschnitt.

Der Salon- und Volksroman.

Alexander von Sternberg. — Ida Gräfin Hahn-Hahn. — Ida von Düringsfeld. — Therese von Bacharacht. — Berthold Auerbach. — Jeremias Gotthelf. — Joseph Rank.

Innerhalb des Zeitromanes traten sich zwei entgegengesetzte Sphären der Gesellschaft gegenüber, welche aus dem ganzen Kreise losgelöst wurden. Sowohl das Salonleben, als auch das Volksleben wurde von einzelnen Autoren zu selbstständigen Gemälden ausgebeutet. Der Volksroman entwickelte sich als Gegensatz zum Salonromane. Dieser vertritt den Kreis der exclusiven Bildung, der gewählten Formen, der eximirten Interessen, einen Kreis, der von selbst ein gefälliges ästhetisches Relief besitzt und, weil er gleichsam über die gemeinen Bedürfnisse der Existenz erhaben ist, einen freien Spielraum für die Schicksale des Herzens und der Neigungen bietet; denn die Helden des Salonromanes, welche nicht in die prosaische Arbeit und Geschäftigkeit des bürgerlichen Lebens verwickelt sind und sich einer olympischen Mühelosigkeit des Daseins erfreuen, können sich ganz jenem höheren Genusse des Lebens hingeben, der im Spiele der Leidenschaft, in der Hingabe an die Schönheit, in der Reflexion über die werdende und gewordene Neigung und über die wunderbaren Geheimnisse der Sympathie besteht. Der Volksroman tritt diesem Nektar und Ambrosia schlürfenden Heldenthume der Erdengötter schroff gegenüber, indem er gerade die Tüchtigkeit der Arbeit, die Rührigkeit und Rüstigkeit des bäuerlichen und bürgerlichen Lebens, die Freudigkeit einer kämpfenden Existenz, die sich mit den Dingen der äußeren Welt einläßt, schildert und feiert. In der That scheint der Ernst dieses rastlos arbeitenden Jahrhunderts jener schönseligen Beschäftigung mit der eigenen Bildung und dem eigenen Herzen, auf welche das Salonleben hinausläuft, im Ganzen ungünstig und Nichts berechtigter in seinem Geiste, als eine Verherrlichung der gesunden Arbeit und eines tüchtigen Volkslebens. Im Salon sehen wir nur die Treibhausblüthen der Cultur; im Volke lebt ihre frische, sprossende Kraft. Doch der deutsche Volksroman im großen Style, welcher eben diese Poesie der Arbeit, diese Genesis der Cultur in allen arbeitenden Ständen der Gesellschaft nachwiese, ist

bis jetzt noch nicht geschrieben. Der deutsche Volksroman existirt nur als Dorfgeschichte, in welcher Form er eine Manie der Zeit und selbst ein Liebling der Salons wurde. Er ist die in Prosa auferstandene Idylle. Die Manie für die Idylle ist alt; man hat für Gessner geschwärmt, auch für Voß und Kosegarten, ganz abgesehen von der Zeit der Pegnitzschäfer! Marie Antoinette und die Herren und Damen vom Hofe des unglücklichen Königs liebten die Freuden ihres Trianon, wo sie als Schäfer und Schäferinnen verkleidet sich in ein arkadisches Glück hineinträumten. Der Hirtenknabe wünscht indeß ein König zu sein! Dies beruht auf den optischen Täuschungen der Phantasie, jener wundersamen Fee Morgana, welche das Fremde und Ferne mit einem Reize bekleidet, den sie dem Eigenen und Nächsten zu entziehen sucht. Auf den sammetnen Divans und Lehnstühlen der Salons, bei den glänzenden Kronleuchtern und Trumeaux, den zierlichen Toilettentischen und reichen Garderoben, in dieser Welt, die sich so schimmernd im Kerzenglanze bewegt, fühlen sich die Herzen nicht glücklich und sehnen sich aus dem lästigen Glanze heraus in eine einfache Welt, wo die Sitte der unverfälschten Natur näher steht. Die Hütten des Dorfes den Bach entlang, die Mühle, das Forsthaus im Walde, die Schenke am Wege, die grünen Felder, denen der Sonnenschein die Lebensluft entlockt — wie reizend sind sie auf dem Gemälde an der sammetnen Tapetenwand, wie ansprechend in den Versen des Dichters! Und gar ein Dorfkirchhof, ein moosiger Kirchthurm, die stillen Gräber, unscheinbar, verwachsen, ungepflegt — welche Elegie! Und wie ganz anders ist die Liebe des Pferdeknechtes zur Kuhmagd, als die Liebe des blasirten Grafen zur blasirten Gräfin! Wie treuherzig, gesund, naiv ist das Alles! Der Schulze mit den blanken Knöpfen am Rocke, der behäbige Müller, der Schullehrer mit seiner salomonischen Weisheit — welche Typen aus dem Volksleben, in dem die Eigenthümlichkeit der Charaktere noch nicht abgeblaßt ist an der Sonne der Cultur! Unzweifelhaft haben die Arkadien in der Poesie ihr gutes Recht; doch dann müssen es in Wahrheit arkadische Bilder sein, welche das Gemüth harmonisch stimmen. Hierin hat von allen neueren Dichtern Jean Paul das Höchste erreicht. Er war ein Italiener, auch wo er niederländische Scenen malte, und über seinen Stallbildern schwebte die ambrosische Nacht des Correggio in glorienhafter Verklärung! Die

Glorie des Gemüthes heiligte seine Welt! Unsere Dorfgeschichten schlugen einen anderen Weg ein. „Realistisch" hieß ihr Losungswort; es galt eine moderne Niederländerei. Tüchtige Viehstücke nach de Potter's Muster, Schenkenscenen, Prügeleien, Genrebilder, saftige Frauen, stämmige Charaktere, hin und wieder ein landschaftliches Bild — das waren die Productionen dieser Schule. Doch eine solche Welt in plastischer Ruhe wäre bald erschöpft gewesen; es mußte Bewegung in sie kommen. Von jener feinen psychologischen Handlung des Salons konnte hier wenig die Rede sein; die Motive waren so handgreiflich, wie die Charaktere; die Verwickelungen erhielten eine criminalrechtliche Färbung. Das Leben der unteren Klasse auf dem Lande sollte auf einmal eine Fülle ursprünglicher Poesie entbinden — dabei mußte eben so viel Flaches, wie Affectirtes mit unterlaufen. Denn wer diese Menschen und Zustände abschrieb, wie sie waren, der mußte der Rohheit verfallen; wer sie poetisch veredelte, der verrückte die Dimensionen des Bildes. Er behielt das Colorit der Außenwelt bei, aber er schachtete eine Gedankenwelt in sie hinein, deren Ungehörigkeit das tactvolle Empfinden gleich heraus fühlte. Dabei wollen wir die Vorzüge nicht verkennen, die der Dorfroman als Reaction gegen den Salonroman besitzt. Hier herrschte eine krankhafte Höhe der Empfindung und der Reflexion, ein luxuriöser Schwindel, der oft den offenen Bankerott verbergen sollte; man mußte auch das Gewöhnliche ungewöhnlich fühlen, um in diesen Cirkeln hoffähig zu sein; leidenschaftliche Erhitzungen wechselten ab mit den bekannten Stimmungen des Ballfiebers, der Reaction des nüchternen Morgens gegen den berauschten Abend. Man ironisirte und subtilisirte; man war über Alles hinaus. Das Gewissen spielte eine zweifelhafte Rolle, die Sittlichkeit gar keine; aber wie Geister über dem Moore tanzten die Nebelbilder einer überreizten Phantasie auf diesem gelockerten Boden! Alle Gestalten dieser Romane hatten den müden Schmerzenszug der Salons, und selbst die engelhaften Weiblichkeiten, deren Flügelschlag durch diese ungläubige Welt hinrauschte, sahen sich ähnlich wie Marmorbilder, in ihrer stummen, steinernen Sehnsucht, in ihrer farblosen Blässe. Dagegen griff der Volksroman in das gesunde Leben, das noch nicht durch Reflexionen verkümmert war, schilderte Gestalten von eigener Schwerkraft, welche den festen Mittelpunkt eines bestimmten Wirkungskreises bildeten; er

wahrte die Rechte der Sittlichkeit und ließ über die böse That die gerechte Nemesis hereinbrechen; und wo er mit den bestehenden Zuständen grollte, da geschah es nicht aus der Genialitätssucht der Auserwählten, denen die Schranken der Gesellschaft eine unwürdige Hemmniß des freien Beliebens erschienen, sondern aus dem Gefühle für das Unrecht heraus und aus der Begeisterung für die Menschenwürde. So war der Volksroman auf diesem Gebiete ein verdienstlicher Gegenschlag gegen den Salonroman, wie überhaupt die Dorfgeschichten als realistische Studien des deutschen Geistes, der in der Wirklichkeit Umschau hält und vor der Berührung mit ihren derbsten Interessen nicht zurückbebt, für die Entwickelung unserer Literatur nicht ohne Bedeutung sind.

Für den Matador der Salonschriftsteller, hervorragend durch ein seltenes Talent der Erzählung, durch Phantasie und Erfindungskraft, durch Fluß und Guß in Stoff und Form, durch einen anmuthigen, glänzenden, koketten Styl, durch eine geistige Beweglichkeit, die sich überall rasch orientirt und zu Hause fühlt, muß Alexander Freiherr von Sternberg aus Esthland gelten, ein Autor von echt französischem Schwunge, nie verlegen um Situationen und Charaktere, um Verwickelungen und Tendenzen, um glänzende Reflexionen und blendende Effecte. Wenn das Talent sich offenbart im mühelosen Walten der Phantasie, welcher der Stoff unter den Händen wächst zu klarer und geschmeidiger Gestaltung, so unsicher anfangs seine Umrisse waren, in einem lustig in die Saiten greifenden Rhapsodenthume, so ist Sternberg's Talent über jeden Zweifel erhaben. Denn wir finden bei ihm keine Spur von jenen Zerrarbeiten an Problemen, von jenen ungelenken Intentionen, die bei der Ausführung den Hals brechen, von den krampfhaften Geburtswehen, an denen so viele schwerfällige, auch oft schwer wiegende Schriftsteller leiden; er ist eine glücklich organisirte Natur, der alle schriftstellerischen Functionen leicht von Statten gehen, und der die Grazien nimmer ausbleiben. Dabei behauptet er einen festen Standpunkt, den er nicht verläßt, und auf dem er nicht ausgleitet, den Standpunkt des Salons. Nur unterscheidet er sich von den übrigen Salonschriftstellern, besonders aber Salonschriftstellerinnen dadurch, daß er den Salon nicht in erhabener Indifferenz aus dem ganzen Leben der Zeit heraushebt, sondern ihn mit allen Fragen, Interessen, mit Allem, was die Welt bewegt, in

lebendiger Beziehung erhält. Er beleuchtet nicht blos seine eigenthümliche Bewegung, seine Physiognomie, mag sie rococo oder modern sein, seine frivolen Gruppen, seine psychologischen Feinheiten; er streckt auch tastende Fühlfäden hinaus in die andere Welt: er greift zum Schwerte der Tendenz gegen die Revolution; er brütet über reformatorischen Gedanken, welche die aristokratischen Helden des Salons in maßgebende Männer der Zeit umwandeln sollen. In seiner ersten Epoche war er aufgeklärt liberal im Geiste des vorigen Jahrhunderts und schuf seine bedeutendsten, phantasievollsten und fesselndsten Romane; in der zweiten Epoche litt er mit so vielen Anderen an versetzter Märzrevolution und schrieb neupreußische, hypochondrische Zeitbilder im Sinne der Reaction, die er indeß in seinen neuesten „Erinnerungsblättern" selbst verwirft; in der dritten schnitzte er Nipptischbilder, niedliche Nuditäten für Dosendeckel und trieb einen nicht unanstößigen Phallusdienst vor kleinen phantastischen Porzellangötterchen. Er begann mit Literatur- und Charakterbildern und Memoirenromanen*) aus dem vorigen Jahrhunderte, aus dem er im „Missionär" (2 Bde. 1842) ein größeres Weltpanorama entrollte, in welchem das Ringen der Geister, die alten Formen zu zerbrechen, die ideale Sehnsucht, die sich in dem geheimbündlerischen Wesen der Orden und stillen Gemeinden, im kategorischen Imperativ Kant's, in Schiller's stürmischem Freiheitspathos und zuletzt in den Revolutionen zweier Welttheile offenbart, in großen Umrissen, lebensvoll und gedankenreich, wenn auch ohne genügenden Abschluß, der diesem Streben selbst fehlte, geschildert wird. Sternberg's bester Roman und überhaupt einer der besten deutschen Romane ist: „Diane" (3 Bde. 1842), in welchem die Darstellungsweise Sternberg's ihre schönsten Triumphe feiert. So leicht und schwunghaft, so unerschöpflich reich an Erfindungen und Combinationen, an anmuthigen humoristischen und satyrischen Streiflichtern ist nicht leicht ein anderer Roman. Mit mühlos graziösem Fluge eilt die Phantasie von einem Lebensbilde zum anderen; alle Kreise der Gesellschaft, die vornehmen Stände, wie das Proletariat, sind mit großer Wahrheit geschildert. Der Roman ist kühn angelegt und spannend ausgeführt; und wenn auch einzelne grelle Nachtstücke eine allzu

*) Lessing (1834); Molière (1834); Saint-Sylvan (2 Bde. 1839).

gewaltsame Ueberraschung bereiten, so bewegt sich doch im Ganzen die Handlung durch glücklich motivirte Situationen. Die Hauptheldinnen, Judith und Diane, sind ebenso bedeutsam, wie wirksam contrastirt und überhaupt zwei wahrhaft poetische Frauenbilder, keine gewöhnlichen Taschenbuchportraits. Eine bestimmte sociale Tendenz läßt sich in diesem Romane nicht entdecken, obgleich die That Judith's, welche die Kreise der Gesellschaft vermischt, das niedrig geborene, zigeunerhafte Mädchen, welches mit solchem Glücke die vornehme Dame spielt, eine feine Ironie durchschimmern läßt. Doch nur flüchtig spielt dieser ironische Zug um die Mundwinkel des aristokratischen Dichters, der hinter die Privilegien keine Fragezeichen macht, wenn er auch ihre Wiedergeburt im Geiste der Zeit verficht. Dies bewies sein Roman: „Paul" (3 Bde. 1845), dessen Tendenz die Regeneration des Adels durch innere Charakterkraft und zeitgemäße Institutionen ist. Der Adel soll aus isolirter Abgeschlossenheit heraustreten und, indem er die Initiative vernünftiger Reform ergreift, indem er das Volkswohl zum Ziele seiner Wirksamkeit macht, sich gerechte Ansprüche auf eine neue Anerkennung seiner Vorrechte erwerben. Der edle, aufopferungsfähige Held des Romanes, Paul, erniedrigt sich selbst und nimmt Knechtsgestalt an in verschiedenen bürgerlichen Kreisen, um das Leben kennen zu lernen, vor Allem aber, um seine eigene Kraft zu erproben. Dieser moderne Amadis von Gallien geht gleichsam auf Abenteuer in jenen unbekannten und wilden Regionen der Gesellschaft aus, in denen nur die Arbeit ein Recht auf die Existenz giebt, und wie christliche Helden oder Märtyrer früher sich in unwürdige Dienstbarkeit gaben, um ihr Seelenheil desto fester zu begründen, so arbeitet dieser junge Aristokrat als Gärtnerbursche und Comtoirgehülfe, um seinen Charakter durch diese rauh eingreifende Berührung mit der Wirklichkeit zu stählen. Ohne Frage geht eine edle Gesinnung durch das Werk, obwohl die Lebenskreise, durch welche wir hier, wie in „Diane", geführt werden, oft in einseitige Beleuchtung gerückt sind. Namentlich wirft der Dichter in einem Gemälde, das zu grell ist, um humoristisch anzumuthen oder satyrisch anzuregen, der Geldaristokratie den Fehdehandschuh hin. Dagegen sind die Jugend Paul's auf seinem Stammschlosse, das aristokratische Familienleben und seine ersten Abenteuer in der Welt mit einem an die besten Muster hinanreichenden Humor geschildert. Der dritte Band:

„Paul in der Heimat" befriedigt am wenigsten; denn abgesehen davon, daß die Reflexion darin vorwiegt und die Hebel der Handlung schwach und wenig eingreifend sind, bleibt es immer mißlich, wenn ein Dichter das Facit seiner Entwickelungen in so bestimmter und breiter Weise zieht und politische Organisationen mit der Phantasie eines Publicisten ausmalt. Gutzkow hat mit größerem Glücke und Rechte nur die allgemeine Gesinnung seiner „Ritter vom Geiste" geschildert, nur ihre geistigen Wahlsprüche, ohne ihr Streben durch concrete Bestimmungen zu beschränken. Bei Sternberg tritt noch die eigenthümlich feudalistische und kirchliche Gesinnung hinzu, welche seinen socialen Reformen zu Grunde liegt, um diese Vollblutreflexionen so ungenießbar wie möglich zu machen. Hätte sich Sternberg im Ernste die Verklärung der Arbeit und ihrer erlösenden Kraft für alle Kreise der Gesellschaft zum Ziele gesetzt, so würde seinem „Paul" eine unleugbare Bedeutung beiwohnen. So aber hat das Ganze mehr den Anschein einer edlen „Marotte". Der Held ist ein verlorener Sohn der Aristokratie, der sich zu den Trögen des Pöbels verirrt hat; doch die Prüfungszeit der Trübsal geht vorüber, er kehrt zurück in seine Heimath, und das Kalb, das geschlachtet wird, ist nicht das goldene Kalb des Vorurtheiles. Neben „Paul" verschwinden manche andere farblose oder romanhaft spannende, fragmentarische und oberflächliche Producte Sternberg's, welche ganz der Unterhaltungslectüre angehören*). Dagegen gab Sternberg die liberalisirende Tendenz des „Paul" ganz auf, als die Märzrevolution alle conservativ Gesinnten erbittert hatte. Jetzt schrieb er seine „neupreußischen Zeitbilder"; und zwar gebührt ihm der Ruhm, mitten im Strudel einer rasch fortdrängenden Bewegung auf literarischem Gebiete der Einzige gewesen zu sein, welcher den Muth hatte, seine entgegengesetzten Ansichten auf's Entschiedenste zu vertreten. Auf diesen Ruhm beschränkt sich indeß wohl das Verdienst der Zeitbilder, durch welche eine dumpfe Kasernenstickluft weht, in denen der damalige verbissene und verbitterte Ton der Salons ohne Schwung und Grazie vorherrscht. Wohl hat die Figur des Obersten Ade in den „Royalisten" (1848) einen poetischen Kern; wohl ent-

*) Georgette (1840); Jena und Leipzig (2 Thle. 1844); die gelbe Gräfin (2 Bde. 1848); Wilhelm (2 Bde. 1849); Gesammelte Erzählungen und Novellen (4 Bde. 1844).

halten „die beiden Schützen" (1849) einzelne treffliche Genrebilder; aber diesen Romanen fehlt die poetische Weihe und wunderbarer Weise auch die Gliederung und Spannung, die Sternberg sonst nicht leicht vermissen läßt. Statt farbiger Portraits erhielten wir kenntliche, aber schwarze Silhouetten, die er noch dazu mit einer stumpfen Scheere ausschnitt.

Die Salonpoesie schien jetzt der Uebergriffe in die Politik müde zu sein. Beruhigt spann sie sich ein in ihr eigenes Behagen und kramte in ihren Nippsachen. Diese jüngste Periode Sternberg's ist mit Recht die der Rococofrivolitäten genannt worden; der Ton, der in ihr vorherrscht, ist der eines possierlichen Cynismus, der zwar eine gesunde Sittlichkeit nicht verletzen kann, doch ästhetisch ziemlich werthlos ist. Dies gilt von den phantastischen Episoden und poetischen Excursionen: „Tutu" (1847—48), besonders aber von dem „Braunen Märchen" (1850), in denen die nackten Alräunchen der Phantasie eine barocke Orgie feiern. Glücklicher Weise hat Sternberg in seinem „Macargan" (1853) diesen schlüpfrigen Boden wieder verlassen und ist zu seiner Jugendliebe, der Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts, zurückgekehrt, obgleich ihre geistige Bedeutung aus den schauerlichen Nachtstücken, Raub- und Mordscenen und bunten Abenteuern dieses Romanes nur mit trüb flackerndem Lichte hervorschimmert. Von unseren übrigen Salonautoren erwähnen wir noch den Ostpreußen Rudolph von Keudell*), welcher den romantischen Salon, den Salon der Kunstgespräche und Kunstgenüsse, in phantastischer Formlosigkeit, in der kritisch-productiven Manier des Tieck'schen Phantasus, in Novellen, Dialogen, ja selbst antik-metrischen Poesieen, oft glänzend und hinreißend, oft schwülstig und verworren vertritt. Die ganze Exaltation der romantischen Gemüther, die in großartiger Ungebundenheit über den Schranken der gesellschaftlichen Institutionen stehen und den alleinigen Maßstab einer Schönheit, die noch dazu mehr im zufälligen Empfinden, als im bestimmten ästhetischen Gesetze lebt, auch an alle sittlichen Verhältnisse legen, sprüht uns hier in einer Fülle von Aphorismen und Paradoxen entgegen.

*) Lätitia (1843); Außerhalb der Gesellschaft, Träumereien eines gefangenen Freien (4 Bde. 1849); „Bergan!" (2 Bde. 1848).

Der Salon ist nicht blos das Königreich der Frauen, er ist auch das Schlachtfeld, wo sie ihre Siege feiern, wo sie ihre Niederlagen erleben. Darum die unverhältnißmäßig große Zahl von Schriftstellerinnen, welche das Salonleben in ihren Romanen ausgebeutet haben. Die Schöpferin des exclusiven Salonromanes, der sich mit keinen Begebenheiten und Fragen einläßt, die außer seiner Sphäre liegen, ist die Gräfin Ida Hahn-Hahn aus Mecklenburg-Schwerin (geb. 1805), eine Dame, welche, nur mit größerer Klarheit der Darstellung, die romantischen Tendenzen verfolgte und auch den betretenen Weg zum Heile einschlug, auf welchem Friedrich Schlegel, Zacharias Werner und Andere ihr vorausgegangen waren, indem sie im Jahre 1850 in den Schoß der alleinseligmachenden Kirche zurückkehrte. Wenn indeß im romantischen Salon die Aristokratie des Geistes vertreten war, die geniale Verirrungen als ihr Monopol betrachtete, so galt im Salon der Hahn-Hahn nur die Aristokratie der Geburt, welche dieselbe Ausnahmemoral für sich in Anspruch nahm. Der Salon ist die unwandelbare Couliffe für alle „noblen" Scenen und Situationen, und nur, wenn die Schriftstellerin recht tiefe Schatten für ihr Gemälde, wenn sie Bösewichter und Demagogen braucht, da greift sie in die plebejischen Kreise der Gesellschaft. Ihre Aristokraten sind alle egoistische Vergnüglinge, die in der süßen Beschäftigung mit ihren eigenen Genüssen dahinleben, zu denen auch ein gewisser Comfort des Herzens gehört, dessen Störung die nicht über das Unbehagen hinausgehende Tragik dieser Dichtungen bildet. Doch ähnlich wie die griechischen Tragödieendichter ihre Helden aus hervorragenden Fürstenfamilien wählten, um durch den Glanz des Namens und der Umgebung und durch die sonst ungetrübte Weltstellung die Bedeutung des hereinbrechenden Schicksales und die Theilnahme der Zuschauer zu erhöhen, so ist auch der Salon der Hahn-Hahn von idealem Anstriche, eine von materieller Noth, politischen Kämpfen, von allen rohen und unsauberen Berührungen freie Region, in welcher nur das Recht des Herzens gilt und ausschließlich nur seine Conflicte zur Geltung kommen. Die Standesvorrechte werden als selbstverständlich angesehen und nie, wie bei Sternberg, in die Debatte gezogen. Diese Welt des Herzens ist nun reich an einer Poesie, welche mit ihren reich geschmückten Blumen-Etagèren auf den glatten Parquets und unter den pomphaften Draperieen

emporblüht. Es ist wahr, diese Blumen sind keine echten Naturkinder; sie sind künstlich erzogen; ihr Duft ist oft betäubend und berauschend, opiumartig, die Sinne in seltsame Träume verstrickend, und wer sich diesen schlummernd hingäbe, dem könnten sie leicht verderblich werden. Es sind unter diesen Blüthen seltsame, steife Gestalten, viel Befremdendes und Harlekinartiges; man merkt es ihnen an, daß sie nur durch künstliche Erhitzung in die Höhe geschossen sind; aber dennoch haben sie Glanz und Duft, Feuer und Arom; es sind prächtige und köstliche Blatt- und Blüthenformen darunter. Eine Lebenskraft, die keine Bahnen findet, eine schwelgerische Phantasie, der das Leben nicht Genüge thun kann, der Kampf zwischen zwei Neigungen oder eine versöhnliche Hingabe an beide zugleich, der Kampf mit den Schranken der Sitte, mit der Meinung der Welt — das sind die Elemente, um welche sich ihre poetischen Blumen ranken. Leider ist ihr Styl bei aller Wärme, bei allem Schwunge nicht rein, sondern gespreizt und französirend, mit einem Worte capriciös. Das ganze Talent der Hahn-Hahn erscheint in der Form der Caprice. Diese kleinen, schwarzen Dämonen kriechen haufenweise aus ihrem Dintenfasse. Wie ihr Styl, sind ihre Heldinnen, eine Faustine und Unica, ist ihre Tendenz und ihr Leben capriciös. Die Caprice kann wohl störend auftreten, doch sie vermag ein Talent nicht zu untergraben, das sich in solchen Aeußerlichkeiten nicht erschöpft, das mit genialen Blitzen ungesuchte Tiefen des Geistes und Lebens noch auf den verlorensten Pfaden erhellt, auf denen die Phantasie umherstreift. Die Heldinnen der Gräfin Hahn-Hahn sind fast alle weibliche Genies, welche der „Gesellschaft" und ihren Formen gegenübertreten. Ihre Genialität besteht in einem außergewöhnlichen Denken und Empfinden, welches sich weder dem Gesetze der Pflicht, noch der Meinung der Welt fügen will. „Das ganz Gemeine, das ewig Gestrige" ist es, womit ihre Heldinnen fortwährend im Kampfe liegen. Sie fühlen sich beschränkt durch die feststehenden Satzungen der Sitte. Eine geniale Frau kann sich nicht mit dem begnügen, was das Lebensglück einer gewöhnlichen ausmacht. Wenn sie aber mehr verlangt, so verfällt sie dem Urtheile der gemeinen Naturen, welche keinen Maßstab für die Größe ihres Strebens besitzen. Das ist die Grundanschauung aller Hahn-Hahn'schen Romane. Und wie die Dichter der jungdeutschen Epoche die Gabe der Poesie einen

Kainsstempel nannten, so nennt unsere Dichterin jene zweideutigen Vorzüge und Leiden ihrer Heldinnen: „Bürden des Genius". Am reichsten ausgestattet mit diesen Bürden erscheint die „Gräfin Faustine" (1841), eine Dichtung, welche man das Hohelied der Hahn-Hahn nennen kann, in welche sie nicht nur viel aus ihrem Leben hineingeheimnißt, sondern die sie später selbst gleichsam zu Ende gelebt hat. Faustine ist eine fein gebildete, phantasievolle, ästhetisch strebsame Dame. Faustine ist verheirathet und liebt einen anderen Mann — das ist eben eine alte Geschichte, die nicht weiter besonders ausgemalt zu werden verdient. Eine geniale Frau, die ihren Mann liebte, würde allerdings ein besonderes Capitel für sich in Anspruch nehmen können. Faustine begnügt sich indeß nicht mit dieser selbstverständlichen Treulosigkeit; sie umfaßt zwei Männer mit gleicher Liebe, sie ist eine Ketzerin nicht nur dem Monotheismus der Ehe, sondern auch dem Monotheismus der Liebe gegenüber. Doch einer so reichen Natur und ihrer ungebändigten Phantasie genügt auch diese Doppelwirthschaft des Herzens nicht. Selbst das Mutterglück vermag ihr keine volle Befriedigung zu gewähren; ebenso wenig die Kunst, in welcher sie es zur Meisterschaft bringt. Sie reist nach dem Orient und endet im Kloster, ein poetischer Selbstmord, der einen nicht allzu tragischen Abschluß für das Schicksal der Lebensmüden gewährt. Zwar verwahrt sich die Dichterin ausdrücklich gegen die Zumuthung, daß sie in dieser dämonischen Faustine, dieser weiblichen unersättlichen Vampyrnatur, welche alles Glück der Erde auszusaugen strebt, das Ideal der Frau geschildert habe; aber es schwebte ihr doch ein weiblicher Faust vor, eine groß angelegte Natur, mit der Faustischen Sehnsucht nach den Höhen und Tiefen des Lebens, mit der ganzen Unbefriedigung einer von großen Triebfedern bewegten Seele. Ein weiblicher Faust wagt sich natürlich nicht an die großen Probleme des Gedankens; er beschäftigt sich nur mit den Geheimnissen des Herzens und seiner kühnen Freigeisterei; er hat überhaupt mehr vom Don Juan, als vom Faust. „Ulrich" (2 Bde. 1841) ist der männliche Pendant zur Faustine; aber deshalb unerquicklicher, ein passiver Don Juan, ohne jugendlich frische Genußsucht, ohne principielle Lebenslust, nur den zufälligen Anwandelungen der über ihn kommenden Neigung ausgesetzt. Bei einer Frau ist die Liebe der Mittelpunkt der Existenz, und so sehr man in neuer Zeit

geneigt ist, das alte Jungfernthum zu verherrlichen, so geht dies doch nicht viel über eine wehmüthige Poesie der Resignation hinaus. Ein Mann aber, der immer nur liebelt und liebt, kann nur für eine genußbedürftige Frauenseele von Interesse sein. Die Dichterin führt uns indeß keinen Adonis und Antinous vor. Ulrich ist häßlich, aber er soll dabei geistreich und bedeutend erscheinen. Die Frauen der Hahn-Hahn verlieben sich nicht in schöne Formen, sondern in jene interessante Männlichkeit, welche Nichts von den Linien eines Apollo von Belvedere besitzt, aber viel von jener dämonischen Magie der Leidenschaft, von jener unsagbaren Eigenheit, die so geheimnißvoll fesselt. Bei Ulrich müssen wir sowohl dies, als auch seine geistigen Vorzüge auf Treu und Glauben hinnehmen. Er gehört zu jenen Männern von Geist, die eben nur in der Gesellschaft glänzen, die ihren Geist durch keine Leistung, durch keine That bewähren. Ihre Biographie ist nur eine Chronik von Liebschaften; ihr Held ist vielleicht ein Ideal der Frauenwelt, welche Niemand mehr vergöttert, als anerkannte Herzensbezwinger, und sich nach einem Jena und Austerlitz sehnt, wo nur solch' ein Napoleon der Liebe erscheint; aber den wahren Maßstab für den Werth des Mannes hat immer nur der Mann, welcher den Schöpfer beurtheilt nach seiner Schöpfung und die Kraft danach, wie sie gestaltend eingreift in die Welt. Die Männer der Hahn-Hahn sind nur bunt schimmernde Kronleuchter der Salons, welche einen magischen Glanz über ein Reich des Genusses breiten, aber auch bei dem leisesten Anstoße in Scherben zu unseren Füßen liegen. Dagegen beweist auch Ulrich wieder in den wirksam schattirten und wahr erfaßten Frauengestalten, der verführerischen Melusine, der eigensinnigen Unica, der poetisch fesselnden Margarita, die Begabung der Dichterin für die Darstellung weiblicher Charaktere und athmet jenen schwunghaften Zauber einer hinreißenden Liebespoesie, der uns an Byron's feurige Ergüsse erinnert. Ein Gegenbild zu der „Faustine" und ihrem genußsüchtigen Hinausgreifen in die Welt giebt uns die Dichterin in „Clelia Conti" (1846), einem Romane, in welchem sie uns eine Frauennatur von den beschränktesten Ansprüchen an das Leben, von einer innig sich anschmiegenden Hingabe schildert, der aber dennoch gerade im engen häuslichen Kreise nicht vergönnt ist, das ersehnte Glück zu genießen. Bei diesem rührenden Bilde glaubt man das ironisch wehmüthige

Lächeln der Dichterin zu bemerken, die ihre Sympathieen doch einmal der stolzen Faustine geschenkt hat, und zwischen den Zeilen des Werkes heraus liest man die skeptische Moral: da auch demüthiger Beschränkung kein reines Glück zu Theil wird, warum nicht lieber viel verlangend sich in's reiche Leben stürzen? Besser unglücklich, wie Faustine, als unglücklich, wie Clelia! Das Unglück liegt ja überhaupt nicht in den Menschen, sondern in den Verhältnissen, in der Gesellschaft, in unserer ganzen Cultur, die keinen freien Aufschwung des Herzens duldet. Eine Faustine ist nicht verdammenswerth, wenn auch die Dichterin hin und wieder die Miene annimmt, als wollte sie den Stab über sie brechen; das ideale Weib muß dieser Faustine gleichen, die ihr ambrosisches Götterhaupt, ihren von Sehnsucht geschwellten Busen über den einförmigen Wellenschlag des geselligen Lebens erhebt! Wer daran zweifeln wollte, den verweisen wir auf das Evangelium der Freiheit, das Cornelia in den „zwei Frauen"(2 Bde. 1845) mit zweifelloser Deutlichkeit verkündet. Die Meinung der Welt ist unberechtigt gegenüber der Stimme des eigenen freien Gewissens; die Gesellschaft gleicht ja nur einem Polypen, den man wie einen Handschuh umkehren, rechts und links wenden kann; die Cultur ist nur die Mutter der Unfreiheit, welche in Bildung und Sitte der Menge feste Gestalt gewonnen hat. Doch diese Unbefriedigung der Heldinnen, diese Ueberreiztheit, diese Unbehaglichkeit ist selbst nur eine Frucht der Cultur; kein natürliches Empfinden tritt ihr frisch und kräftig entgegen; sie wird mit ihren eigenen, noch dazu verrosteten Waffen angegriffen. Auch die übrigen Romane*) haben eine ähnliche Tendenz und behandeln fortwährend dieselben Variationen über das unerschöpfliche Thema der Herzensemancipation; ein Fehdebrief an die Gesellschaft verdrängt den anderen; die männlichen Charaktere sind mit wenigen Ausnahmen grob geschnitzte Holzarbeit, Don Juans, Tyrannen, Trunkenbolde, Repräsentanten „der Gesellschaft"; die Frauen tragen fast alle den Heiligenschein des Märtyrerthumes, mögen sie nun Lälias oder Pulcherias sein. Wozu konnte dieser Groll mit der Cultur führen? Der Ausweg, den Rousseau einschlug, die Rückkehr zum nackten, vier-

*) Der Rechte (1839); Cecil (2 Bde. 1844); Sigismund Forster (1843); Sibylle (2 Bde. 1846); Levin (2 Bde. 1848).

füßigen Naturleben war für eine Dame der Salons wenig passend. Statt von Babylon in's Paradies zurückzukehren, pilgerte sie weiter nach Jerusalem. Sie verjüngte die Cultur nicht durch die unbefangene Natur; sie streifte sie ab, wie eine welke Hülle, und kleidete sich in das härene Gewand der Resignation. Der Trotz der Emancipation war gebrochen, oder vielmehr es war ihr letzter, verzweifelter Act, einer Gesellschaft, die sich nicht bessern wollte, zu entsagen, alle Fehdebriefe zu verbrennen und Heil zu suchen in der Einsamkeit des klösterlichen Lebens. Diese Einsamkeit aber war kein lautloses Vergraben; die Hymnen, welche die Dichterin „unserer lieben Frau" sang, mußten auch draußen wiedertönen; das Licht von Damaskus, das ihr aufgegangen war, mußte, wie eine bengalische Theaterflamme, auch einem großen Publicum leuchten; alle Welt mußte erfahren, daß Faustine vor dem Crucifixe kniet, daß die Pilgerin nach Jerusalem nicht blos, wie nach Spanien „jenseits der Berge" oder nach dem Norden, gewallfahrtet, um die Welt und die Sitten der Menschen kennen zu lernen, sondern daß dies Jerusalem, die Stadt des heiligen Grabes, jetzt der Mittelpunkt ihres ganzen Daseins geworden sei! Das Kloster ist der Schlußgesang ihrer weiblichen Faustiaden, nur daß kein pater seraphicus ihn intonirt, wie im Goethe'schen Faust, sondern daß die Dichterin selbst in die erlösende Kutte schlüpft! Doch das Licht des eitlen irdischen Ruhmes dringt selbst in die klösterlichen Hallen; der Ruhm aber ist ein Kind der Gesellschaft, ein Fangarm „dieses Polypen", und indem sie ihr entsagt, huldigt sie ihr. Doch auch die Literatur wird nicht vergessen, daß diese klösterliche Einsiedlerin an den Altären der Musen mit hoher Begabung geopfert hat, wenn auch die Grazien ihres Styles oft in bizarr-unschönem, französischem Kopfputze erschienen sind, und daß besonders der Schwung der Leidenschaft, der sie trägt, das dichterisch Berauschende einer George Sand und eines Byron athmet.

Der Schlesierin Ida von Düringsfeld (jetzige Baronin Reinsberg) läßt sich nicht eine gleiche Macht und Tiefe des innerlichen Lebens nachrühmen. Sie wirft freilich auch der Gesellschaft hin und wieder den Fehdehandschuh hin; aber sie thut es mehr mit lächelnder Miene, mit jenem Anfluge von Humor, der ihr eigen ist, und der sie von den übrigen schriftstellernden Frauen unterscheidet. Es ist dies freilich weder der Humor eines Jean Paul, noch der eines Heine; es ist dies mehr ein

schäkernder Humor der Gesellschaft, eine flüchtige Laune, die sich von oben herab mit den Dingen einläßt, eine dilettantische Weisheit, die mit vielem Behagen über Alles mitspricht und dabei manche gute Einfälle hat. Ihr Styl hat ebenfalls Capricen, wie der Styl der Hahn-Hahn; aber sie sind anderer Art. Er ist oft undeutsch, ohne zu französischen Wendungen seine Zuflucht zu nehmen; er ist rebellisch gegen die Syntax, und nicht blos die Grazien, sondern auch die Perioden sind ihm ausgeblieben. Es ist ein eilfertiger, rasch hingeschleuderter Styl, aber ohne Taciteïsche Kraft; nur seine Unfähigkeit, sich zur Satzbildung zu entschließen, giebt ihm ein solches lapidares Ansehen. Daß sich mit solchem kurz angebundenem Style auch recht weitschweifig schreiben läßt, das beweist die Dichterin an verschiedenen Stellen. Dennoch enthalten die Romane und Reiseschriften der Düringsfeld manche ansprechende Reflexionen und anmuthende Schilderungen; es fehlt nicht an geistvoll gedachten und zart gefühlten Stellen; die Handlung entwickelt sich einfach, ohne Gewaltsamkeit; die Frauencharaktere haben nicht das schwärmerisch glühende Colorit der Hahn-Hahn, aber sie sind wahr gezeichnet, und auch die Männer, welche die Dichterin schildert, haben mehr Halt, als die Amorosi in den meisten Frauenromanen. In ihren romanhaften Lebensbildern aus dem Salonleben*) kommen manche interessante Fragen in Bezug auf Liebe und Herzensneigung zur Sprache. So wird z. B. im „Graf Chala" die Thatsache, daß kalte männliche Naturen eine so große Anziehungskraft auf weibliche Gemüther ausüben, in ein poetisches Gewand gekleidet. Freilich läßt sich die Dichterin niemals tiefer auf solche Fragen ein; es fehlt ihr sowohl die geistige Dialektik, als auch jene objective, welche in den Begebenheiten selbst die Hebel des Gedankens ansetzt. Sie versteht es, anzuregen; aber sie begnügt sich mit der Anregung Die historischen Romane**) der Dichterin haben ein lebhaftes und treues Colorit; man merkt es ihnen an, daß sie auf sorgfältigen geschichtlichen Studien beruhen; die Geheimnisse des französischen Hoflebens und der venetianischen Bleikeller sind mit Treue und Phanta-

*) Schloß Goczyn (1841); Skizzen aus der vornehmen Welt (4 Bde. 1842 – 45); Graf Chala (1845); Esther, ein Novellenroman (2 Bde. 1852).

**) Margarethe von Valois und ihre Zeit. Memoiren-Roman (3 Bde. 1847); Antonio Foscarini (4 Bde. 1850).

sie enthüllt, einzelne Schilderungen reich an psychologischen und charakteristischen Feinheiten; aber im Ganzen fehlt die künstlerische Verarbeitung; das historische Material ruht in selbstständiger Anlagerung neben dem poetischen Lebensbilde, und der Styl macht oft groteske Tänzerpas, welche die Harmonie der epischen Stimmung unterbrechen.

Mit größerer Anmuth, als diese Schriftstellerinnen, mit einem liberalen jungdeutschen Anfluge, mit einer gewissen salonmüden Schwärmerei für das bürgerliche Leben machte die liebenswürdige Therese (von Lützow, früher von Bacharacht, geb. von Struve) die literarischen Honneurs des Salons. Ihr im Jahre 1852 in Java erfolgter Tod hat Alle mit tiefer Betrübniß erfüllt, welche das anmuthige Walten dieser Frau aus den Kreisen des Hamburger geselligen Lebens kannten. Freilich kann man ihren Schriften keine tiefere künstlerische Bedeutung zusprechen, so wohlthuend die gemüthvolle Wärme ist, mit der sie Menschen und Verhältnisse erfaßt und schildert, so viel Verstand und Bildung sich auch in ihren Schriften offenbart, so sehr die Grazie geistiger Bewegung sie beseelt; doch ihr Styl ist nicht durchgebildet und ihre Erfindungskraft nicht für größere Schöpfungen ausreichend. Dagegen haben ihre Schriften eine wesentlich andere geistige Physiognomie, als die Romane der Hahn-Hahn. Diese wirft den Salons den Fehdehandschuh hin; aber die Salons vertreten für sie die ganze menschliche „Gesellschaft", und, zerfallen mit ihnen, bleibt ihr nur der Weg in's Kloster übrig. Therese hat die Ahnung eines freien und frischen Lebens, das sich außerhalb der blasirten Atmosphäre der Salons bewegt; sie stellt den zerrissenen Verhältnissen der Salons in „Weltglück" (1845) die Harmonie der bürgerlichen Existenz, in „Heinrich Burkart" (1846) die Würde und den Adel der Arbeit gegenüber. Sie schildert die Caprice in „Falkenberg" (1843), „Lydia" (1844), „Alma" (1848); aber sie verherrlicht sie nicht; sie begreift sie als die nothwendige Entwickelung begabter Naturen in ungenügenden Verhältnissen, als die Reaction des Geistes und Gemüthes gegen die Hohlheit und Leere des aristokratischen Lebens, wenn es ihr auch nicht immer gelingt, die Charaktere dichterisch so bedeutend hinzustellen, wie sie ihr vor der Seele schweben mögen. Auch in ihrem „Ein Tagebuch" (1842) stellt sie den Verzerrungen des socialen Lebens die Harmonie der Natur in oft geistvollen Reflexionen gegen-

über. Aehnliche Töne werden in ihren Reiseskizzen*) angeschlagen, welche durch manche glückliche Beobachtung, durch frische Auffassung und Hingabe an den Reiz der Natur und die Erscheinungen des Volkslebens erfreuen. So durchbricht Therese das Behagen des Salons nicht blos durch Perspectiven, die wir schon bei Sternberg finden, nicht blos durch die stolzen Kriegserklärungen der Hahn-Hahn, welche einem ebenbürtigen Feinde gelten, sondern indem sie den Glauben an die Alleinberechtigung des Salonlebens erschüttert und ihm die frische, im Volke lebendige Kraft und seinen unbefangenen Lebensgenuß gegenüberstellt.

Das Leben des Volkes mußte indeß seine selbstständigen Rhapsoden finden. Wir haben bereits oben den Gegensatz zwischen Salon- und Volksroman weiter ausgeführt. Die realistische Dorfgeschichte bedurfte einer bestimmten localen und provinziellen Färbung; wir haben daher Schweizer, Schwarzwälder, Böhmische und andere Dorfgeschichten. Da die Handlung selbst in den meisten sehr einfach war, so beruhte ihr episches Interesse vorzugsweise auf der Schilderung der äußeren Zustände: der ländlichen Sitte, des ländlichen Costüms, der verschiedenen Weisen des Ackerbaues und der Viehzucht und der abweichenden rusticalen Verhältnisse. Das war im Schwarzwalde anders, als in Böhmen und der Schweiz, und indem jeder dieser Autoren das ihm bekannte provinzielle Volksleben abschrieb, hatten sie mindestens das Verdienst, das Studium vaterländischer Sitten und ihrer mannigfachen Gewohnheiten und Ueberlieferungen durch ihre eingehenden Darstellungen zu befördern. Das Volk selbst war indeß mehr Held, als Publicum dieser Romane; denn seit alter Zeit hing das Volk nur am Munde der Rhapsoden, welche ihm große Heldenthaten der Vorzeit und Gegenwart oder wunderbare Märchen verkündeten, mit einem Worte: welche es aus der breiten Prosa seiner Lebensverhältnisse herausrissen und seiner Phantasie anlockende Ziele gaben. Wie es sich räuspert, und wie es spuckt — das weiß es selbst am besten, und eine Darstellung, welche ihm nur seine eigenen trivialen Lebensgewohnheiten vorführte, mußte ihm reizlos dünken. Anders verhält es sich mit der fein gebildeten Welt, welche ja niedliche Schweizerhäuschen auf ihren Nipptischen aufbaut. Hier wirkte der Inhalt der

*) Briefe aus dem Süden (1841); Paris und die Alpenwelt (1846); Eine Reise nach Wien (1848).

Dorfgeschichten schon durch den Reiz des Contrastes, und ihre Form mußte durch die objective Darstellung doppelt anziehend wirken in einer Welt, in der man der unfruchtbaren Beschäftigung mit den gestaltlosen Träumen und Neigungen des Herzens müde geworden war.

Der bedeutendste und berühmteste dieser Autoren ist Berthold Auerbach aus Nordstetten im württembergischen Schwarzwalde (geb. 1812), ein Israelit, wie Heine und Börne, bei welchem aber die bekannte Schärfe des Denkens und Witzes, welche seinem Stamme eigen ist, sich nicht mit fragmentarischen Blitzen begnügte, sondern nach plastischer Bestimmtheit der Darstellung strebte und sich überdies mit zahlreichen Elementen des deutschen Gemüthslebens versetzte, die wohl mehr aus einer scharfen Beobachtung auch des innerlichen Lebens hervorgegangen waren, als aus einer Sympathie des Herzens mit den dargestellten Zuständen der Empfindung. So war diese Schärfe des jüdischen Verstandes latent in allen Schriften Auerbach's, ohne sich, wie bei Börne und Heine, schlagend und blendend vorzudrängen. Sie zeigte sich in der Schärfe der Contouren, in manchen Wendungen des Dialoges, welche zwar dem Volke abgelauscht, aber doch zu einer herben Kraft gesteigert waren, ja, in einem zwar sehr versteckten, aber doch sichtbaren Grolle nicht blos gegen das moderne Regierungssystem, sondern auch gegen viele Erscheinungen, welche dem christlichen Leben angehören. Ein gesunder Trieb des Denkens und Empfindens, sowie jene Schärfe der Beobachtung mochten den Dichter allmählich auf ein Gebiet hinführen, das einem praktischen Streben nahe lag und sich noch dazu einer beliebten arkadischen Beleuchtung erfreute, wenn auch sein Naturell mehr reflectirend, als naiv war und sich erst gewaltsam vieler schwerfälligen Bildungselemente entlasten mußte, um mit scheinbarer Unbefangenheit in den Strom des Volkslebens unterzutauchen. Auerbach ist ein Spinozist; er hat nicht nur Spinoza's Werke übersetzt, er hat auch den großen Denker zum Helden eines Romanes*) gemacht, welcher sich nicht blos durch die plastische Darstellung des jüdischen Lebens und seiner eigenthümlichen Sitten auszeichnet, sondern auch den strengen Charakter des großen Philosophen in würdiger Weise schildert und seinen Lebensgang mit ansprechender Klarheit darlegt. Dieser

*) Spinoza (2 Bde. 1837; neue Auflage 1854).

Roman: „Spinoza" war der erste Theil des „Ghetto", der jüdischen Walhalla, deren zweiter*) ein Lebensbild des bekannten epigrammatischen Breslauer Dichters Ephraim Kuh mit manchen fesselnden humoristischen und tragischen Episoden enthält. Wie kommt nun unser Spinozist zum kühnen Sprunge aus dem Ghetto in ein idyllisches Dörfchen im Schwarzwalde, um welches vielleicht manche Jugenderinnerungen, sein eigenes Gemüth anregend, schwebten? Wie verschieden war die Aufgabe, ein naives Volksleben zu schildern, von der bisherigen Gewöhnung des Autors, das persönliche Lebensbild eines Denkers gleichsam aus dem Geiste seiner Werke heraus zu gestalten oder die socialen Verwickelungen zu zeigen, in welche das Leben eines scharfen, satyrischen, reflectirenden Dichters geräth? Welche Berührung hat der starre, bewegungslose Spinozismus, dessen Ethik nur ein Evangelium der Nothwendigkeit ist, mit dem gemüthvoll innigen Leben des deutschen Volkes, das unter der Herrschaft moralischer und christlicher Gebote steht? Die Beantwortung dieser Frage wird uns zugleich zeigen, in welchem Geiste Auerbach seine Dorfgeschichten schrieb. Auerbach ist und bleibt auch als Volksschriftsteller ein Spinozist. Der Spinozismus wird sich wenig ersprießlich zeigen für die Auffassung des geschichtlichen Geistes; aber wo es gilt, bestehende Zustände in ihrem verständigen Zusammenhange zu schildern, die Verhältnisse durch eine eherne Kette von Ursachen und Wirkungen an einander zu schmieden, die Menschennatur mit den angeborenen Triebfedern ihrer Handlungsweise, gleichsam mit ihren inneren Rädern und Gewichten wie eine Schwarzwälder Uhr auseinander zu legen und nachzuweisen, warum sie so gehen und schlagen muß und nicht anders schlagen kann, zugleich aber eine pantheistische Poesie der Natur und ihres gesetzmäßigen Waltens um das Leben und Treiben der Menschen hinzuhauchen — da ist jene Lehre der Substanz, die ihr eigener Grund ist, an ihrem Platze, da kann sie die dichterische Beseelung fördern und ihr den Reiz jener großen, einleuchtenden Wahrheit geben, der ihren eigenen unerbittlichen Consequenzen beiwohnt. Das Leben des Volkes auf dem Lande, das noch unberührt alte Traditionen wahrt, deren Genesis sich mit Klarheit nachweisen läßt, das nicht durch höhere, forttreibende Ideeen der Cultur, deren geister-

*) Dichter und Kaufmann (2 Bde. 1840).

erfassende Kraft für einen Anhänger der blinden Naturnothwendigkeit etwas Unheimliches haben muß, aus seinen gewohnten Geleisen gerissen wurde, bietet der spinozistischen Auffassung die willkommensten Handhaben, und mit Andacht versenkt sich ein Spinozist in diese still waltende Nothwendigkeit des Volkslebens, in diese kernhaften, klaren, abgeschlossenen Gestalten, die auf dem ewigen Grunde der Substanz sich an so sichtbaren Fäden des zwingenden Gesetzes bewegen! Klar zeichnet die Beobachtung das Genrebild hin; es wird befriedigen, wo es harmonisch ist; aber jeder Dissonanz fehlt die Auflösung und Versöhnung. Denn eine Gestalt, welche die Kette ihrer Entwickelung in Form des Brauches, der Sitte, des angeborenen und gewordenen Charakters unlösbar nachschleppt, kann in einem Kampfe nur brechen, aber nicht biegen und muß wandelungslos untergehen. Darum diese Tragödieen des Bauernstolzes, der Contraste zwischen Bildung und Unbildung in Auerbach's Dorfgeschichten! Es sind Alles starre Charaktere, hingezeichnet auf die ewige Nacht der spinozistischen Substanz, unfähig der rettenden Selbstbestimmung, der moralischen Freiheit, verfallen dem alten zürnenden Gotte des Judenthumes, der die Sünden der Väter heimsucht bis in's tausendste Glied, und den Spinoza nur seiner persönlichen Majestät entkleidet, nicht seines unerbittlichen, Geschlechter mordenden Grolles! Darum fehlt auch diesen Auerbach'schen Idyllen der arkadische Zauber Jean Paul's, wenn sie auch durch Objectivität der Darstellung oft an antike Muster, an Theokrit und Virgil, erinnern; es fehlt jene A n d a c h t des Gemüthes, welche das Kleinste h e i l i g t, jenes Hineinfühlen in die Seele des Alls. Die äußere Welt steht vor uns in festen, sicheren Umrissen, in jener scharf abgegrenzten Klarheit, welche den träumerischen Spielen der Phantasie wehrt; aber Geist und Herz des Menschen giebt sich nicht dem harmonischen Zauber der Natur hin, sondern beschäftigt sich nur mit dem Kampfe berechneter I n t e r e s s e n, mit Verwickelungen, die sich meistens auf den prosaischen N u t z e n zurückführen lassen. Eine wenig poetische Messe der Interessen wird in den Auerbach'schen Arkadien abgehalten. Der egoistische Bauernstand ist zwar mit großer Wahrheit gezeichnet, aber es fehlt diesen Sittenschilderungen jene Wärme, jener Glanz, der nur aus einer großen Seele strömt, welche auch über das vergänglichste Spiel des Lebens ihre innere, aus tiefster Empfindung stammende Weihe ausbreitet. Die Menschen Auer-

bach's sind kalt an einander zerschellende Atome, bewegt von mechanischem Stoß und Gegenstoß; es ist ein finsterer, oft brutaler Ernst in dem, was sie wollen, und in dem, wie sie es wollen, wenn sich auch diese materiellen Fragen keines tieferen Antheiles verlohnen; es fehlt diesem ganzen äußerlichen Treiben ein sittlicher Mittelpunkt, ein Mittelpunkt des Gemüthes, eine warme Beleuchtung von innen heraus. Wir wollen damit nicht in Abrede stellen, daß viele psychologische Entwickelungen mit großer Wahrheit dem Leben abgelauscht sind, daß die Charaktere markig hervortreten, daß die objective Darstellungsweise Auerbach's, wie auch der Erfolg lehrte, die subjectiven Ueberstürzungen auf's Wirksamste unterbrach; was wir vermissen, ist jene Wärme der Humanität, die unseren classischen Geistern eigen ist, welche die einzelnen Menschen nicht als spröde zerspringende Punkte der bewegungslosen Substanz darstellt, sondern in jedem Einzelnen die freie, bewegende Kraft achtet und die Kämpfe des Lebens überhaupt in einer idealen Beruhigung aussöhnt.

Auerbach's „Schwarzwälder Dorfgeschichten" (4 Bde. 1843—1854) haben ein großes Publicum gefunden und einen europäischen Ruf erworben. Die Darstellung dieses Autors hat ein markiges Gepräge und strebt mit jeder neuen Serie Dorfgeschichten immer mehr aus dem Fragmentarischen heraus nach einer künstlerischen Totalität. Sie beginnt mit Genrebildern und endet mit Tragödieen des Volkslebens. Sein Styl ist frei von jeder Ueberschwänglichkeit, gemessen und gediegen, ohne lyrischen Aufschwung, ohne phantastische Würze, ohne hinreißende Wärme, aber von plastischer Rundung, von gesunder Tüchtigkeit, klar und mühelos, auch wo es Einzelnheiten der Technik und Oekonomie zu schildern gilt. Die Sinnes- und Ausdrucksweise des Volkes ist meistens getroffen, oft aber durch Reflexionen unterbrochen, die eine fremdartige Beimischung hinzubringen. Es sind nicht Reflexionen eines Dichters, dessen Gemüth die Handlung überfliegt; es sind Reflexionen eines Sittenmalers, eines Beobachters, die, ebenso nüchtern, wie wahr, gleichsam wie ein scharfer Keil in die Lücken der Handlung hineingeschoben werden. Wo der Autor selbst sich diesen Reflexionen hingiebt, da folgt ihm der Leser williger, vielleicht erfreut über die kurze Störung, die ihn auf Augenblicke aus der engen Welt dieser bäuerlichen Interessen heraushebt; wo er sie aber seinen Gestalten in den Mund legt, da erscheinen sie oft fremdartig;

man merkt ihnen die Herkunft aus anderen Lebenskreisen an; es sind nicht Alles Feldblumen, sondern auch manche Blüthen aus den Treibhäusern der Bildung, die sich im Knopfloche der schwäbischen Bauern seltsam genug ausnehmen. Doch auch selbst der naive Ton, in welchem sie sprechen, hat hin und wieder etwas Süßliches, und es verkleiden sich Gedanken in diesen volksthümlichen Dialekt, denen unter der zugeknöpften Jacke ein vornehmer Ordensstern blitzt. Ein selbstständiges Fest giebt sich diese Reflexion im „Lauterbacher", einer Erzählung, deren Held ein gebildeter Schullehrer ist, dessen Tagebuch nicht blos eine Chronik einfacher Lebensereignisse enthält, sondern auch eine Sammlung beschaulicher Betrachtungen über das Volksleben, in denen sich hin und wieder aus der traulichen Furche eine Lerche des Gemüthes wirbelnd zum Himmel erhebt. Im Uebrigen enthält die erste Serie der Dorfgeschichten nur einfache, ernste und humoristische Charakterskizzen, deren Hauptwerth in der sauberen Ausführung besteht. Bedeutender werden die Dorfgeschichten, wo der Gegensatz des Dorf- und Stadtlebens, der Natur und Cultur, des naiven Empfindens und einer vielfach vermittelten und beleuchteten Gefühlswelt hervortritt, wie besonders in der „Frau Professorin", in welcher die Liebe des Künstlers zum Naturkinde mit großer psychologischer Feinheit in ihrer wechselvollen Entwickelung dargestellt ist. Ein ähnlicher Contrast spielt in die ebenfalls dramatisch bewegte Erzählung: „Ivo, der Hajrle" hinein. Die ausgeführtesten und geschlossensten Compositionen bietet uns der vierte Band der Dorfgeschichten, und unter diesen nimmt „der Lehnhold" die erste Stelle ein, nicht blos weil sich hier das dramatisch Lebendige zum tragisch Ergreifenden steigert, sondern auch weil staatswirthschaftliche Fragen von Bedeutung mit in den Kreis der Motive gezogen sind, welche den Fortgang der Handlung bestimmen. handelt sich nämlich um die Frage der Erbtheilung bei bäuerlichen Gütern. Der alte Lehnhold vertritt die starre Ueberzeugung, daß das Heil des Bauernstandes und seiner eigenen Familie nur auf der Ungetheiltheit des Besitzes beruht, während sein Sohn Alban, den die revolutionaire Propaganda bei ihrem Marsche durch den deutschen Südwesten gestreift hat, für die Theilung des Gutes stimmt. Es handelt sich überdies um die Frage, ob Majorat oder Minorat, ob der ältere oder der jüngere Sohn das Gut überkommen solle, eine Frage, die der alte Lehnhold wechselnd nach

der wechselnden Stimmung beantwortet. Die Nebenbuhlerschaft zwischen den beiden Brüdern, welche der Zufall zum mörderischen Conflicte steigert, ist mit feinen, treffenden Zügen in ihrem Werden und Wachsen, in ihren versöhnlichen Zwischenspielen, in ihrem blutigen Ausgange geschildert. Die Idee des untheilbaren Grundbesitzes ist die finstere Parze, welche den Faden dieser Erzählung spinnt und zerschneidet; sie ist das Schicksal dieser national-ökonomischen Tragödie. Auerbach bekundet hier eine große Kunst der Motivirung; jeder Zug und Gegenzug ist durch mehrere Figuren gedeckt; die scheinbar gleichgiltigste Einzelnheit steht in einem erst später begriffenen Zusammenhange mit der Entwickelung des Ganzen. Ebenso solid wie die Motivirung ist die Schilderung; es begegnet uns manche ansprechende Episode einer ländlichen Georgica, manche humoristische Schilderung volksthümlicher Feste, mancher Charakterzug, der ein drastisches Licht auf das ganze Bild wirft. Der „Lehnhold" selbst ist ein gekniffener Immermann'scher, ein starrer Hebbel'scher Charakter, ein Vertreter der alten, versteinerten Bräuche, des ehrwürdigen Großbauerthums. Trotz aller dieser Vorzüge macht die Erzählung keinen wahrhaft künstlerischen Eindruck, denn sie schließt wie ein grelles Nachtstück, und so sehr die Steigerung gewahrt ist, die wachsende Erhitzung, so fehlt dem Ganzen doch jede Versöhnung, und dieser Zusammenstoß starrer, mit jüdischem Eifer ihren materiellen Interessen zugewendeter Charaktere, in denen das Licht der Liebe und der Pietät nur trübe flackert und rasch erlischt, erregt keine wahrhaft humane Theilnahme. Diese Erzählung ist, wie so viele andere Auerbach's, nicht aus dem Gemüthe entsprungen, sondern aus dem kritischen Verstande, welcher die Geberden des Gemüthes scharf abgesehen hat und glücklich nachahmt; sie ist ein Beitrag zu einer Physiologie des bäuerlichen Lebens, aber ohne jenen poetischen Reiz, welcher eine markige Gestaltungskraft umfließen muß, wenn wir uns nicht an ihren Ecken und Kanten stoßen und vergebens nach den Wellenlinien der Schönheit sehnen sollen. Auch Auerbach's andere größere Schöpfungen*) beweisen, daß es ihm weder an einem klaren und festen Verstande, noch an künstlerischer Besonnenheit fehlt, und daß ihm an gleichmäßiger Haltung des Styles und der Dar-

*) Neues Leben (3 Bde. 1852).

stellung, an Sicherheit der Zeichnung, an plastischer Rundung, an geschickter Handhabung geheimer Federn des Seelenlebens, welche die Handlung hervorschnellen, wenig neuere Autoren überlegen sind, — aber daß ihm auch jene hinreißende Begeisterung, jene dichterische Wärme, jene ideale Gesinnung fehlt, welche die selbstgeschaffenen Gestalten und Begebenheiten verewigt in's Herz des Volkes senken. So aber verschlingt sie rasch wieder der Abgrund der spinozistischen Substanz, eines dumpfen Pantheismus, der diese Menschengebilde gleichgiltig zurücknimmt in seinen Schooß.

Naiver und volksthümlicher, als Berthold Auerbach, ist Jeremias Gotthelf (Pfarrer Albert Bitzius zu Lützelflüh im Canton Bern, gest. 1855), ein echter Dorfgeschichtenschreiber, der frisch aus seiner dorfpastorlichen Praxis heraus die Kniestücke seiner Helden entwirft und dabei nie vergißt, ihr ganzes Sonn- und Werkeltagscostüm bis auf ihre „Kühdreckhosen" auf's Genaueste anzugeben. Wir haben hier freilich keine idealisirten Geßner'schen Schäfer, keine arkadischen Staffagen; wir sehen hier den Knecht, den Bauer, wie er leibt und lebt. Einige nicht unansehnliche deutsche Kritiker geriethen außer sich vor Entzücken über „Uli den Knecht" und „Uli den Pächter". Welche frische, derbe Kraft, welche realistische Zeichnung, welche Gesundheit, welche Wahrheit! Das ausgemergelte literarische Deutschland wurde hingewiesen auf diese kraftvollen Gestalten des Volkslebens, wo seine blasirte Muse sich Erquickung holen konnte. Die Homerische Objectivität der Darstellung wurde rühmend gepriesen; und in der That war der Kampf dieser Göttinnen aus dem Kuhstalle, den Gotthelf schilderte, von einer Anschaulichkeit und Wahrheit, daß mehr als ein Sinn mit oder wider Willen mit in Affection gezogen wurde. Man lese z. B. in Gotthelf's Hauptwerke: „Uli der Knecht" (1846) den Kampf der beiden eifersüchtigen Mägde Uersi und Stini, welche Beide den Knecht Uli lieben, und von denen die schöne Uersi der häßlichen Stini einen Streich spielte, der bei allen nicht durch die moderne Cultur verderbten Gemüthern ein olympisches Göttergelächter hervorrufen muß. Uersi schleicht sich zu Uli in den Stall und schätzelt mit ihm, da

> „fing es draußen an zu poltern, zu plätschern und dann so wunderlich zu tönen, es war nicht Muhen und nicht Mäckern, es war Beides untereinander gerührt und gerüttelt. Uersi jauchzte auf und schrie: „sie hat's, sie hat's!" lief hinaus und Uli leuchtete nach; aus dem Hause

liefen die Leute herbei und da fanden sie Stini im Mistloch, das triefende Haupt aus der schwarzen Jauche emporstreckend und gar erbärmlich schnaubend und gurgelnd, hustend und brüllend in allen Tönen. Sie konnte nicht selbst hinaus, und Niemand mochte das triefende Frauenzimmer anrühren. Die ganze Haushaltung stand um's Loch herum, Niemand konnte sich des Lachens enthalten, selbst die Meisterin mußte auf die Seite, weil sie nicht mehr Meisterin ihrer Mienen war. Stini streckte beide Hände empor und begann zu fluchen. Uersi lachte immer lauter, Stini brüllte immer wüster: sie wolle es Uersi zeigen, sobald sie heraus sei; denn das Mensch und Niemand anders hätte das Loch abgedeckt, daß sie auf dem Wege zum Brunnen hätte hineinfallen müssen. Während die beiden Mägde lachten und fluchten, wollte Niemand zugreifen: der Eine redete vom Misthaken, der Andere von einer Heugabel, der Dritte meinte, man solle sie mit Pulver heraussprengen. Endlich erbarmte sich der Meister, nahm einen drei bis vier Fuß langen Knebel, hielt ihn an einem Ende und gab Uli das andere, und Stini mußte nun mit beiden Händen diesen Knebel in der Mitte fassen. So hoben sie mit Anstrengung aller ihrer Kräfte Stini langsam aus dem Loch empor. Man kann sich keine Vorstellung machen, was das im Scheine der Laterne für ein Anblick war, als die von Jauche triefende Gestalt, in schwarzen Koth gehüllt, mit den rothen Augen, der blauen Nase, den weißen Lippen so nach und nach aus dem schwarzen Loche tauchte, und schwarze Ströme nach allen Seiten aus ihren Kleidern sich ergossen, bis sie endlich wie ein eigentlicher Dreckſack auf festen Boden gestellt werden konnte u. s. f."

Das also ist die Hippokrene für unsere Poesie!

Der gute Pastor Albert Bitzius kann indeß Nichts dafür, daß ein Theil der Kritik ihm das Weihrauchfaß in's Gesicht schlägt. Er schrieb seine Bauernspiegel nicht, um sich damit auf dem deutschen Parnasse zu legitimiren, er schrieb nur zu Nutz und Frommen seiner Bauern; er gab nur eine Beispielsammlung zu seinen sonntäglichen Predigten, in denen er wahrscheinlich einem Abraham a Sancta Clara in der Derbheit nicht nachzueifern wagte und so das Versäumte in seinen „Musterbüchern" nachholte! Wir wollen ihm gern zugestehen, daß er ohne moderne Tenden-

zen und Illusionen ist, daß seine Charaktere aus einem Guſſe sind, daß er das Bauernleben bis auf die verschiedenen Arten der Stallreinigung hinab mit großer Treue schildert; daß er hin und wieder einen derben, gesunden, ja selbst erquicklichen Humor entwickelt, und daß seine Werke auch für die Heranbildung brauchbarer Dienstboten eine kräftige und wirksame Moral enthalten. Wir wollen gern zugestehen, daß einzelne Sittenschilderungen aus dem Schweizerleben, Schwung- und Ringfeste und Prügeleien, recht ansprechend sind, daß einzelne Züge der Charakteristik von tüchtiger Menschenkenntniß zeugen; ja, daß dieser joviale Landpastor mit seinen bald derben, bald erhitzten Geberden, seiner bald sanften, bald fluchenden Moral, seiner bibelfesten, gegen die Aufklärung und Wühlerei wetternden Gesinnung selbst in unserer Literatur eine eigenthümliche Erscheinung ist, gegen welche der brave Voß mit seinen niedersächsischen Misthaufen noch als ein Idealist vom reinsten Wasser erscheint, und die oft den Eindruck eines idyllischen Blumauer's macht, vor dem die Grazien Reißaus nehmen. Doch indem wir dem wackeren Biedermanne unseren Händedruck nicht verweigern, können wir von der deutschen Muse nicht ein Gleiches verlangen — sie würde wenigstens dann ihren kastalischen Quell in bedenklicher Weise trüben. In ästhetischer Beziehung bleiben die Schriften von Gotthelf vollkommen werthlos, mögen ihre praktischen Vorzüge so groß sein, wie sie immer wollen. Der geläuterte Geschmack, als dessen Wächterin sich jene Kritik oft geberdet, während hier dies Schooßhündchen nicht knurren darf, findet in Gotthelf's Schriften viel Widerwärtiges und Ekelhaftes, viel Plattes und Triviales, und es ist eine Nicolai'sche Geisterseherei, vor diesen Kohlköpfen den Hut abzunehmen. Gotthelf ist ein vortrefflicher Dorfkalenderschreiber; er hat seinen Donnergott immer in der Tasche und läßt ihn bei Gelegenheit hervorgucken; das Volk selbst mag in Bezug auf die Hauswirthschaft, auf ein sparsames, ordentliches Benehmen, eine treue und ehrbare Gesinnung manche goldene Regeln aus diesen Büchern erlernen und wird sie mit Nutzen lesen, wenn es überhaupt billigenswerth erscheinen sollte, auch seine Phantasie in den Mußestunden mit dem Ernste und Schmutze des Alltagslebens zu beflecken, statt sie durch eine Erhebung in freiere Regionen zu erquicken; doch weder „Uli der Knecht", noch „Uli der Pächter"

(1849), noch Gotthelf's übrige, oft sehr matte, nichtssagende Schriften*), die zum Theile nur wirthschaftliche Arbeiten in groben Holzschnitten illustriren, rechtfertigen den Ruf, welchen kritische Nihilisten im Vereine mit jenen unendlich „positiven" Geistern, denen eine Muse in Holzklotzschuhen willkommener ist, als mit nackten Bajaderenfüßchen, und die gegen „den Aufkläricht" eifern, den Gotthelf mit polemischem Stallbesen fortkehrt, diesem Autor verschafft haben.

Viel zarter, inniger und sinniger, als Gotthelf, aber ohne jene naturkräftigen Hebel der Darstellung, welche die Gestalten in derbster Anschaulichkeit, freilich oft aus der „Mistjauche" hervorheben, viel sentimentaler und überschwänglicher, als Auerbach, aber ohne seine plastische Klarheit, Ruhe und Gemessenheit erscheint der böhmische Dorfgeschichtenschreiber: Joseph Rank, ein Autor, welchem vielleicht am meisten das Jean Paul'sche Ideal der Idylle vorschwebt, welcher die kleine und beschränkte Welt mit der inneren Poesie des Herzens durchleuchtet, der aber dabei oft in's Verworrene und Maßlose verfällt, so liebenswürdig auch hin und wieder seine Verirrungen sein mögen. Die Vereinigung einer realistisch-tüchtigen Darstellung mit einer reichen Innerlichkeit ist dem Autor nicht überall so geglückt, daß nicht Beides in einander spielend einen trüben Schein erzeugt hätte. Ein weitschweifiger, rhapsodischer Ton, der oft mit allen Glocken läutet, wo eine einfache Kuhschelle einen größeren Eindruck gemacht hätte, ist ein Hauptfehler dieser idealisirten Dorfgeschichten. Doch verräth sich in ihnen eine größere Erfindungskraft, als wir Auerbach und Gotthelf zuschreiben können; es giebt wenig so anmuthig erzählte Dorfgeschichten, wie Rank's „Hoferkäthchen", wenig so romanhaft spannende, wie sein „Schön-Minnele" (1853), wenn auch die Motivirung nicht vollkommen sauber und einleuchtend ist. Gotthelf kann nur Dorfgeschichten schreiben; er ist der Bauer in der Literatur; bei Auerbach fühlt man den nothwendigen Zusammenhang zwischen seiner spinozistischen Bildung und seinen starren Volkscharakteren heraus; daß Joseph Rank aber als Dorfgeschichtenautor auftritt, das ist ein zufälliges Einlassen einer dichterischen Natur mit beliebten und gangbaren

*) Bilder und Sagen aus der Schweiz (6 Bde. 1842—46); die Käserei in der Vehfreude (1850); Erzählungen und Bilder aus dem Volksleben der Schweiz (3 Bde. 1850—52).

Stoffen. Er tritt in „Florian", „Schön-Minnele" u. A. schon aus diesen Kreisen heraus und macht die Idylle, wie Immermann, Schücking, Waldau u. A. thun, nur zu einem Theile des ganzen socialen Gemäldes. Die dichterische Wärme der Rank'schen Schilderung taucht zwar die Idylle in eine reichere Farbenpracht, trägt aber auch oft eine romanhafte Ueberreizung in ihre harmonischen Bilder hinein. In seinem Hauptwerke: „Aus dem Böhmerwalde. Bilder und Erzählungen aus dem Volksleben" (3 Bde. 1851) entwirft Rank ein provinzielles Sittengemälde in einer Reihe sich ergänzender Bilder. Das deutsche Volksleben in Böhmen, das durch seine wehmüthige Isolirung einen eigenthümlichen Reiz erhält, wird uns in diesen Dorfnovellen in einer charakteristischen Weise vorgeführt. — Sobald die Dorfgeschichte ein Modeartikel der Literatur geworden war, schien es unvermeidlich, daß jede deutsche Provinz und Landschaft ihre Bauern gedruckt sehen wollte, daß die verschiedensten Autoren die bekannten Bräuche des Volkes dichterisch zu verwerthen streben. So entstanden die tüchtig entworfenen Oberlausitzischen Dorfgeschichten von Ernst Willkomm, die frivolen elsäßischen von Alexander Weill, die südbairischen von Lentner, der sich auch in einem größeren Werke: „Ritter und Bauer" (2. Aufl. 3 Bde. 1844) etwas weitschweifig und in altfränkischem Style, aber nicht ohne erzählendes Talent versuchte, die norddeutschen von Ernst, Schirges u. A. Durch den von Heine mit übermüthiger Burschenlust durchpilgerten Harz wanderte jetzt mit ernster Hingabe an Natur- und Volksleben Heinrich Pröhle*), ein Autor von volksthümlicher Tüchtigkeit des Strebens und der Gesinnung, den Heine freilich für den Atta Troll des Harzes erklären würde. Im Ganzen war die Einkehr in das deutsche Gemüth, das liebevolle Versenken in die heimathliche Sitte und die realistische Tüchtigkeit der Zeichnung, zu der diese Stoffe selbst führten, ein nicht unbedeutendes Ferment der modernen Literatur, wenn es auch in einseitigen Uebertreibungen zur Unmanier und einer wenig begründeten Abneigung vor der idealen Poesie führte.

*) Aus dem Harze. Skizzen und Sagen (1851); Walddrossel. Ein Lebensbild (1851).

Vierter Abschnitt.

Der See- und exotische Roman.

Heinrich Smidt. — Charles Sealsfield. — Friedrich Gerstäcker.

Das trauliche Behagen der deutschen Volksidylle wird ebenso oft, wie jährlich die vielen tausend Auswanderer beweisen, von der Sehnsucht des deutschen Gemüthes in die Ferne unterbrochen. Der kosmopolitische Zug ist ihm angeboren und beschäftigt nicht nur unsere Dichter und Denker, sondern auch den Bauer hinter dem Pfluge, dem die transatlantische Welt mit ihren Wundern als ein lockendes Ziel vor der Seele schwebt. In unserer Literatur hat die Freiligrath'sche Lyrik diesen träumerischen Wanderungen der Phantasie in ferne Zonen den glänzendsten Ausdruck gegeben. Je mehr das deutsche Volk in den großen Weltverkehr trat, je mehr einzelne Reisende muthvoll auf Entdeckungen ausgingen, sei es in den arktischen Meeren oder in der Südsee, in den entlegensten Landschaften der großen nordamerikanischen Republik, deren Sternenbanner über den breitesten Rücken des Continentes von einem Weltmeere zum anderen weht, oder im geheimnißvollen Inneren Afrika's, wo noch vor Kurzem muthvolle Kämpfer für die Ehre der deutschen Wissenschaft den Gluthstrahlen der Sonne und den Schrecken unbekannter Wüsten trotzten, desto mehr mußte auch der Wandnachbar der Poesie, der deutsche Roman, müde, die Geheimnisse unseres häuslichen Lebens auszuplaudern oder der Geschichte Europa's in die Cabinette der Staatsmänner und auf die Schlachtfelder zu folgen, den Farbenreichthum ferner Länder borgen. Auch das Meer, welches die Völker vereinigt, die Schifffahrt mit ihrer praktischen Technik und ihren bunten Abenteuern, der Kampf des Menschen mit den gefährlichsten Mächten der Natur von der schwankendsten Basis aus konnte den Mittelpunkt selbstständiger Romane bilden, und der deutsche Seeroman fand seinen Marryat in Heinrich Smidt. Man würde diesem Autor Unrecht thun, wenn man ihn zu Marryat in dasselbe Verhältniß stellen wollte, in welchem die deutsche Marine zur englischen steht. Es weht echte Seeluft in seinen Romanen. Das Seeleben stählt den Charakter, giebt ihm trotziges Selbstbewußtsein und den kecken Humor, der über den Gefahren steht, oder es veranlaßt eine kurze Einkehr des Gemüthes in sich selbst, eine

lakonische Andacht, hervorgegangen aus dem stets lebendigen Gefühle der Abhängigkeit, in welcher das Dasein des Einzelnen von den Naturgewalten steht. Dies giebt die eigenthümliche Poesie des Seelebens, die man nicht mit der träumerischen Romantik Heine's oder mit allen jenen beliebigen Empfindungen versetzen darf, welche verschiedene Gemüther auf der See erfüllen mögen. So frei der Horizont des Seemannes ist, so beschränkt ist sein eigenes Reich, seine Welt — das Schiff. Hier hat jeder Nagel, jedes Seil seine kleinen und großen Zwecke; hier herrscht vollkommene Genauigkeit und Sicherheit, und diese nautische Technik mit ihren bestimmten Kunstausdrücken giebt dem Seeromane seine eigenthümliche Färbung und eine unvermeidliche realistische Tüchtigkeit. Heinrich Smidt berührt gerade diese Seite der Darstellung in rühmenswerther Weise, so sehr er gegen Marryat, den Sohn einer seefahrenden und meergebietenden Nation, im Nachtheile steht. Erst die Kriegsmarine giebt einem Volke das Bewußtsein der Meerherrschaft und jene großen Traditionen, an denen sich ein jüngeres Geschlecht erzieht. Nach dem kurzen Traume „der deutschen Flotte", den wir 1848 rasch ausgeträumt, eröffnet erst neuerdings der Jahdebusen, den die preußische Regierung an sich gekauft, die frohe Aussicht auf eine Zukunft der deutschen Marine. Heinrich Smidt bemächtigte sich des einzigen Anhaltspunktes, den die patriotische Geschichte einem nationalen Marinebilde bietet; er schildert in seinem brandenburgischen Seeromane: „Berlin und Westafrika" (6 Bde. 1847) den Versuch des großen Kurfürsten, eine brandenburgische Kolonie in Westafrika zu gründen, und die Abenteuer jener kleinen, improvisirten Kriegsflotte; doch diese Episode unserer Geschichte macht im Ganzen einen wehmüthigen, ja kläglichen Eindruck, über den die geschickt entworfene Erzählung nicht hinweghelfen kann. Wie ganz anders erhebt sich in der Blüthezeit der holländischen Macht das Bild des großen Admirals: „Michael de Ruiter" (4 Bde. 1846), das uns Smidt in einer Reihe biographischer Fragmente vorführt! Weder in diesen Hauptromanen, noch in den übrigen Seegemälden, Seemannssagen, Seenovellen, Reisebildern, Kreuz- und Querzügen dieses Autors, noch in seinem „Loggbuch" (3 Bde. 1844) und seiner Schilderung des „Schleswig-Holstein'schen Freiheitskampfes im dreizehnten Jahrhundert" (3 Bde. 1851) offenbart sich eine große dichterische

Kraft, eine reiche schöpferische Phantasie, eine bedeutende literarische Physiognomie; aber die Sicherheit, Tüchtigkeit, Gesundheit, mit welcher sich dieser Schriftsteller in einer Welt praktischer Thätigkeit bewegt, deren Getriebe er uns bis auf seine kleinsten Räderchen auseinanderlegt, das förderliche Einwohnen in eine concrete, reale Sphäre, welches dem deutschen Idealismus ein so heilsames Gegengewicht giebt, würden diesen Erzählungen und Romanen eine noch größere Anerkennung verschafft haben, wenn nicht das deutsche Binnenpublicum, wenig vertraut mit den Geheimnissen des Seewesens, vor manchem fremd klingenden nautischen Ausdrucke erschrocken wäre und bei manchen Schilderungen jenes Unbehagen empfunden hätte, welches der Seekrankheit vorauszugehen pflegt. Mit größerem Behagen, ja, mit Entzücken über die Farbenpracht der Darstellung, den wunderbaren Reichthum an ungeahnten Schauspielen der Natur und der Gesellschaft, die sich in der schönsten dichterischen Beleuchtung dem Aug' erschlossen, verweilte das deutsche Publicum bei den Romanen eines Autors, der lange Zeit, wie Walter Scott, für den „großen Unbekannten" galt, und der in den deutschen Roman einen Reichthum exotischer Lebendigkeit brachte, wie ihn bisher kein poetisches Treibhaus in Deutschland aufzuweisen vermochte: Charles Sealsfield*), geboren in Deutschland, längere Zeit in der Schweiz lebend und ein Bürger Nordamerika's, ein Autor von hoher dichterischer Befähigung, glühender Phantasie, rastloser Lebendigkeit und von scharfem Blicke für die Auffassung großer Culturtypen, hat den exotischen Culturroman in unserer Literatur geschaffen. Wenn der Kosmopolitismus unserer Dichter im Ganzen abstract oder auf literarische Vermittelungen beschränkt blieb, so tritt er uns bei Sealsfield mit großem praktischem Weltblicke, in concreter Weise gegenüber; die Factoren, mit denen er rechnet, um das geistige Product der Zukunft zu gewinnen, sind Continente und Hemisphären; er schildert die Menschheit in allen ihren Racenunterschieden, in ihrer unendlichen Bedingtheit durch die continentale Natur bis auf die kleinsten und feinsten provinziellen Unterschiede und vergißt nie über der sorgfältigsten Farbengebung im Einzelnen die große historische Mission der Nationen und Welttheile. Amerika, der jugendlichste und

*) Gesammelte Werke (15 Bde. 1846).

zukunftvollste Continent, bildet den Mittelpunkt seiner Schilderungen. Der Kampf des Menschen mit der Natur, der Sieg des Geistes, der Arbeit, der Thatkraft über die wilden Improvisationen der Schöpfung, den Urwald und die Steppe, dies gewaltige Epos der Cultur, das auf nordamerikanischem Boden spielt, begeistert unseren Rhapsoden zur lautesten Feier dieses unberühmten und namenlosen Heroismus der Masse, der keine blutigen Schlachtfelder schafft, aber Felder des Segens für die Nachkommen unter tausend Entbehrungen und Opfern der Natur abgewinnt und Land erobert nicht zum Herrentausche, sondern herrenloses Land dem Herren der Schöpfung. Die elegische Seite dieses Culturkampfes vertreten die aussterbenden Indianerstämme, Kinder der Natur, zu schwach, um ihre Meister zu werden! Ebenso warm ist die Begeisterung unseres Autors für die großen Thaten des Unabhängigkeitskampfes, für die erhabene Einfachheit seiner Helden, die er in zahlreichen in seine Erzählungen eingewebten Anekdoten zeichnet. Gegenüber dieser selbstständigen Entwickelung der nordamerikanischen Freistaaten, die in gerader Linie nach klarem Ziele strebt, zeigt uns der Autor in krausen, seltsam verschlungenen Arabesken die bunte Anarchie Mexico's, in welcher altspanischer Despotismus, neuamerikanische Freiheitsbegeisterung und die unberechenbaren Interessen der verschiedenen Racen und Mischgattungen ein dämonisches Chaos bilden und Staat und Gesellschaft unter der tropischen Sonne eine so bizarre Gestalt annehmen, wie die Pflanzenwelt dieses Landes. Sealsfield ist ein Meister in der Volks- und Racenmalerei, nicht blos ein poetischer Blumenbach in Bezug auf die Charakteristik der großen Menschheitstypen, auch ein wahrhaft volksthümlicher Sittenmaler, welcher den fashionabeln Dandy New-York's, den quäkerhaften Bewohner Pennsylvanien's, den frisch kräftigen, glühenden Natursohn Kentucky's und den leichtblütigen französischen Abkömmling Louisiana's mit scharfer Silhouettenscheere ausschneidet. Ebenso bedeutend ist Sealsfield's Naturmalerei, welche uns große Bilder jener fremdartigen Landschaften mit poetischem Schwunge entrollt, der sich bisweilen zu hinreißenden Entzückungen steigert. Hier offenbart sich der lyrische Nerv dieses großen Talentes, dessen dramatischer Nerv sich in der außerordentlich scharfen Charakteristik der Volkstypen zeigt. Die große Natur Amerika's erfordert freilich einen anderen Pinsel, als die

landschaftlichen Miniaturbilder der Heimath. Wie prächtig schildert Sealsfield Pennsylvanien, den Susquehannah mit seinen endlosen, unübersehbaren Wassermassen und seinen Klippen und Riffen und der süß tönenden, träumenden Wellensprache, mit den prachtvollen waldbekränzten Inseln, die gleich ungeheueren Wasservögeln am breiten Busen des Stromes sich zu schaukeln scheinen, wie mächtig die erhabene Einsamkeit des Mississippi mit seinen treibenden Baumstämmen und schwimmenden Damhirschen, Wasser und Wald, Wald und Wasser! Noch großartiger aber wird seine Darstellung, wenn er uns den fernen südwestlichen Urwald schildert mit seinen Rohr- und Cypressensümpfen, mit den dunkelgrünen Palmettoverstecken, den hängenden Myrthen, den prachtvollen Tulpenbäumen, den Sykomoren mit den grünlich silbernen Zweigen, den sturmentwurzelten, über einander geschichteten Baumstämmen! Jasmin und wilde Rebe, die vom Grunde aufschießt, am Stamme sich aufhängt, zum Gipfel hinanrankt und wieder herabsteigt, durchwirken den Urwald mit einem endlosen Blattgewebe! Oder der Dichter führt uns in das südlichere Mexico, in die öde Sandwüste von Veracruz, in die Wildnisse von Palmen-, Orangen-, Citronen- und Bananenbäumen, in die Felder mit den säulenartigen Cactus-Einzäunungen, in die schwarzbraunen Granit- und Porphyrfelsen der Sierra Madre, wo an den sanfteren Bergabhängen Weizen- und Maisfelder reifen und die steife Agave ihre Riesenblätter gleich so vielen Schwertern emporstreckt, während auf der anderen Seite in den wilden Barrankos über den tosenden Waldströmen der schattenreichen Tiefe der Ringadler schreit, oder in die malerische Stadt des Montezuma selbst, die sich im friedlichen See spiegelt, während hinter ihr ein majestätisches Bergpanorama emporsteigt. Alle diese Schilderungen sind nicht blos mit der Genauigkeit des beobachtenden Reisenden entworfen, der sich über die Landschaft ebenso Rechenschaft giebt, wie über seine eigenen Erlebnisse; sie athmen eine große Naturbegeisterung und sind meistens mit den Stimmungen der Helden oder mit großen Volksbewegungen und Kämpfen in künstlerischer Weise verwebt.

Am wenigsten ist dies der Fall in den „transatlantischen Reiseskizzen“ (2 Bde. 1834), deren Vorzüge auf der Lebendigkeit geistvoller Schilderungen beruhen, die, an einen lockeren Faden der Erzählung

gereiht, die Sitten und Gegenden Nordamerika's in einer nirgends Effect haschenden, aber außerordentlich charakteristischen Weise darstellen. Der Held dieser Reiseskizzen ist ein junger Hagestolz, der schon mehrmals vergeblich an Hymen's Pforten anklopfte und auch jetzt aus dem äußersten Südwesten nach dem Norden der Freistaaten eine Heirathsreise macht, deren Resultat seinen Speculationen und Herzenswünschen ebenso wenig günstig ist. Es ist dies ein beliebtes Motiv Sealsfield'scher Darstellungen; — in den „Lebensbildern aus der westlichen Hemisphäre" wird uns Howard's Brautfahrt und mit glücklichster humoristischer Färbung Ralph Doughby's, des feurigen, Tobbyliebenden Kentuckiers, Brautfahrt vorgeführt. Diese Brautfahrten geben Gelegenheit, die Einrichtungen der einzelnen Provinzen, die verschiedenen Sitten, Interessen, Schattirungen des politischen und socialen Lebens und die Eigenthümlichkeiten und Reize der Landschaften mit so warmen Farben auszumalen, daß sich kaum ein neues Reisebuch an Tüchtigkeit der Beobachtung, an schlagender, drastischer Darstellung, die sich dem Gedächtnisse unauslöschlich einprägt, an einer Fülle humoristischer Einzelnheiten und an großen Gesichtspunkten der Auffassung mit diesen Skizzen und Lebensbildern vergleichen kann. Noch eigenthümlicher sind „die Lebensbilder aus beiden Hemisphären" (3 Thle. 1835), in welchen der Autor den Sprung über den Ocean macht und Parallelen des amerikanischen, des Londoner und Pariser Lebens zieht, zugleich aber die neue, dämonische Großmacht, das Geld, mit ihren Alles überflügelnden geheimen und offenbaren Einflüssen in einer wahrhaft großartigen Weise schildert. Der Verfasser sagt selbst in der Vorrede: „Welches das Ende sein wird des großen Principien- oder vielmehr Interessen-Kampfes, der nun vor unseren Augen mit so vieler Hartnäckigkeit gekämpft wird, ist eine Frage, deren Beantwortung nicht in das Bereich der Literatur der schönen Wissenschaften gehört; aber insofern diese das gesellschaftliche Leben in allen seinen Nüancen darstellt und so zum großen Hebel ihrer Gestaltung wird, ist es allerdings ihr Geschäft, das eigenthümliche Wesen der neuen Macht, die in der neuen gesellschaftlichen Umgestaltung eine so große Rolle zu spielen berufen scheint, näher zu betrachten." In dieser Beleuchtung gewinnen Charaktere, wie der alte Stephy und Lummond, diese unscheinbaren Apostel der neuen

Herrschermacht, vor der sich die Mächtigen der Erde beugen, diese Gewaltigen des **Geldes**, welche eine neue, Völkern und Fürsten gebietende Allianz schließen, eine unheimliche Bedeutung. Sealsfield giebt durch den mysteriösen Anschein, den er über seine Helden zu verbreiten weiß, durch die Contraste zwischen ihrem plebejischen äußeren Auftreten und ihrer inneren Bedeutung diesem Werke einen besonderen Reiz. Auch seinem Hange zum Excentrischen, Ungewöhnlichen, Grotesken, dem er überall in manchen bizarren Schilderungen, abenteuerlichen Contrasten und humoristischen Ergüssen nachgeht, folgt er in diesem Werke mit großer Vorliebe. Eine hastige, stürmische Lebendigkeit fiebert gleich in den ersten vorgeführten Scenen, in Morton's Selbstmordversuchen, ein abgerissenes, traumhaftes Ineinanderspielen der Natur und der Menschenwelt, dämmernde Skizzen, über welche erst ein späteres Capitel volle Klarheit ausgießt. Ebenso wie diese Art und Weise der Darstellung liebt es **Sealsfield**, an und für sich spannende und bedeutende Ereignisse in einer höchst phlegmatischen und gleichgiltigen Manier zu beschreiben. Eine Probe des genialen Humors, über welchen Sealsfield gebietet, giebt die politische Märchenrede des Champagnerbegeisterten Morton in dem mit indischen Landschaften ausgemalten Saale des Nabobs vor den trunkenen Häuptern und Führern der englischen Aristokratie, ein Humor, aus dessen sonderbar gekräuselten Dampfwolken Funken einer tiefen politischen Auffassung und Begeisterung sprühen. Der Styl Sealsfield's ist hier, wie überall, originell, oft begeistert, wild, trunken, von einer an Ausrufungen reichen Lebendigkeit, oft krampfhaft hastig, fragmentarisch hingeworfen, rasch und jählings ausgestoßen, so daß man bisweilen Ralph Doughby sprechen zu hören glaubt, — vor Allem aber durch seine Sprachmengerei ein Schreck der deutschen Puristen. Diese Sprachmengerei, welche von den unarticulirten Lauten der Indianer bis zu den sonderbarsten Ausdrücken des Yankee's, den barocksten französischen, spanischen, englischen Brocken das transatlantische Kauderwälsch wiedergiebt, hat bei den Aufgaben, die Sealsfield sich vorgesteckt, als weltumfassender Volks- und Sittenmaler, ihr gutes charakteristisches Recht, wenn auch hin und wieder die abenteuerliche Buntheit des Ausdruckes dem guten Geschmacke nicht wohl thut.

Am geschlossensten in künstlerischer Beziehung sind Sealsfield's große

transatlantische Hauptromane: „Der Legitime und die Republikaner" (3 Bde. 1833) und: „Der Virey und die Aristokraten oder Mexico im Jahre 1812" (3 Bde. 1835), in denen Sealsfield's grandiose Gestaltungskraft, hinreißende Pracht der Schilderung und die principielle Höhe seiner Weltanschauung einen Cooper bei Weitem überflügelt und dem deutschen Romane auf einem so entlegenen Gebiete ungeahnte Triumphe bereitet hat. Wohl fehlt seiner Darstellung eine wohlthuende harmonische Ruhe; eine tropische Erhitzung, eine rastlose Heißblütigkeit jagt seine Gestalten oft wie im Schattenspiele an uns vorüber, und seine Vorliebe für das Geheimnißvolle, traumhaft Dämmrige, bunt Verwirrte läßt manche unklare Situation stehen, welche auch einer späteren Erhellung vergebens entgegensieht. Dennoch ist das Streben des Verfassers, „dem geschichtlichen Romane jene höhere Betonung zu geben, durch welche derselbe wohlthätiger auf die Bildung des Zeitalters einwirken könne", ebenso anzuerkennen, wie die geistige und sittliche, in tiefer Humanität wurzelnde Hoheit, mit welcher er uns die Racen- und Principienkämpfe in jenen fernen Zonen vorführt. Die Anlage „des Legitimen" ist künstlerisch durchdacht, wenn auch die Darstellung selbst den augenblicklichen Bildern und Eingebungen der Phantasie oft mit scheinbarer Ueberstürzung folgt und oft wie eine den Urwald lichtende Axt sich durch das Dickicht haut. Das Leben der Indianer, deren Charaktere nüancirter, als selbst bei Cooper, aufgefaßt sind, die Abenteuer des Royalisten in der zauberisch geschilderten Wildniß und unter den Wilden, die militairischen Schaustellungen der Bürgerrepublik geben eine Fülle bunter Scenen von reizvoller Abwechselung. Noch bunter, aber dämonisch gährend und wild anarchisch, in imponirenden, oft erdrückenden Massentableaux treten die vulcanischen Zuckungen des mexicanischen Staatslebens im „Virey" uns vor die Augen. Der Vicekönig Neuspanien's, der ächt spanische und kreolische Adel, die Mestizen, Mulatten und Neger aus Mexico's Wäldern, das heißt, die ganze mexicanische Gesellschaft in einer ihrer bedeutendsten Krisen, alle Bewohner des Landes mit ihren Sitten und dies Land selbst mit seiner ganzen landschaftlichen Pracht bilden die Helden eines Romanes, der, ganz aus eigener Anschauung hervorgegangen, überall die größte Treue bei phantasievollster Auffassung athmet. Die Darstellungsweise Sealsfield's hat etwas Typisches, Generelles und verschattet

das Individuelle; wir interessiren uns mehr für die Massen, als für die Personen, und für diese wieder mehr als Repräsentanten irgend eines Stammes oder Standes, als für ihren individuellen Charakter, so lebendig auch einzelne Gestalten, wie der Virey selbst, der Conde San Jago, der ehemalige Maulthiertreiber und jetzige Rebellengeneral Vincento Guerrero, hervortreten. Auch das Einzelschicksal verschwimmt in den Massenbewegungen; doch da der Dichter gleichsam die Menschheitstypen und Volksstämme selbst zu Persönlichkeiten macht, für welche er ein warmes Interesse einzuflößen weiß, so folgen wir mit Spannung den mannigfach verschlungenen Bewegungen, welche der fieberhafte Freiheitskampf in diesem Lande annimmt, in dem das Evangelium der Menschenrechte noch mit der gröbsten Barbarei der Racenunterdrückung im Kampfe liegt.

Kein so begabter Dichter, wie Sealsfield, aber eine jener praktischen, tüchtigen Naturen, welche auf die deutsche Literatur einen heilsamen Einfluß ausüben, indem sie den schwärmerischen Augenaufschlag unseres Idealismus mit dem hellen Blicke in's Menschen- und Völker-Leben vertauschen, hat der Hamburger Friedrich Gerstäcker (geb. 1816) als Weltfahrer und Romanschriftsteller in jüngster Zeit die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. Selten hat ein Autor so viele praktische Lebenserfahrungen gemacht, nicht als beschaulicher Beobachter, sondern als tüchtig zugreifender Mann der That, der selbst Hand angelegt und in der untergeordnetsten Hilfsleistung die Härte der Arbeit erprobt hat. Fürst Pückler-Muskau reist als aristokratischer Weltfahrer, der chevalereske Gefahren aufsucht, Sealsfield als geistvoller Kosmopolit, der eine gewisse geistige und poetische Vornehmheit bewahrt und Alles, was er schildert, in eine ideale Sphäre emporzieht oder mindestens mit seiner eigenen Genialität versetzt; Gerstäcker reist als Arbeiter, als einfacher Arbeiter. Die Welt bietet aber ganz andere Seiten dar, wenn man sich im Schweiße seines Angesichtes mit ihr einlassen muß. Die einfachste Leistung hat nicht nur ihre bestimmte Technik, sondern sie bringt uns auch in einen lebhafteren Zusammenhang mit der Außenwelt und mit den Dingen um uns her, als die aufmerksamste Beobachtung. Die Intelligenz nimmt das All' auf, wie ein ruhiger Spiegel; aber der Willen erst, der die Dinge zu seinen Diensten zwingt, macht Ernst mit der tieferen Ergründung der Welt. Gerstäcker war auf dem Meere

als Matrose und Heizer, er hielt sich in Amerika auf als Holzhauer und Pillenschachtelfabrikant, als Farmer und Silberschmied. Ein solcher Mann, der die Handlangerdienste der Cultur verrichtet, wird, wenn er die Feder ergreift, keine Märchen aus der Welt erzählen, sondern die Chronik jener kleinen und großen Thatsachen, welche das Culturleben in beiden Hemisphären begründen. Gerstäcker geht daher bei seinen Volks- und Sittenschilderungen noch concreter zu Werke, als Sealsfield, dem immer principielle oder künstlerische Gesichtspunkte vorschweben. Er schildert am liebsten das Volksleben in den rohen Anfängen der Cultur, in seinen ersten Kämpfen mit der Wildniß, in diesen einfachen Triumphen des Robinson Crusoe, diesen nothgedrungenen Erfindungen, Behelfen, Handhaben einer jungen Civilisation, oder in der Wildheit entlegener Districte, wo die Kraft des Gesetzes noch schwach ist, desto größer aber die trotzige Selbstherrlichkeit der Einzelnen, welche die Naturrechtslehre eines Hobbes mit wüsten Scenen illustrirt. Die westlichen Territorien der nordamerikanischen Freistaaten bieten für diese Kraft und Anarchie des beginnenden Culturlebens einen geeigneten Schauplatz dar, auf welchem die meisten Romane Gerstäcker's spielen. Er giebt uns amerikanische Wald- und Strombilder, er beschreibt seine Streif- und Jagdzüge durch Nordamerika und läßt „die Echos der Urwälder" ertönen. Ohne Sealsfield's hinreißende Begeisterung weiß Gerstäcker durch eine klare Auffassung und objective Darstellung, welche besonders das technische Detail berücksichtigt, durch manche ansprechende und gelungene Schilderung das Interesse der Leser zu fesseln. Seine „Regulatoren in Arkansas" (3 Bde. 1846), seine „Flußpiraten des Missisippi" (3 Thle. 1840), sein Roman aus der Südsee: „Tahiti" (4 Bde. 1854) sind zu größeren, farbenreichen Gemälden verschmolzene Reiseskizzen, von stofflichem Interesse, klar und faßlich erzählt, mit einfach verschlungenen Fäden. Besonders der erste Roman interessirt durch die Darstellung der eigenthümlichen Wirksamkeit frommer Missionaire, welche vor keinen Lynchgreueln zurückbeben. Gerstäcker hat Masten erklettert und Bäume gefällt; er weiß als ein nordamerikanischer Nimrod seltene Jagdabenteuer zu erzählen; er versteht einen Dampfer zu steuern und ein indianisches Kanoë zu rudern. So tritt er in unsere Literatur als ein rüstiger Naturmensch, unbekümmert um die feineren geistigen Strömungen

des Jahrhunderts, aber in einfacher Kraft ein Repräsentant des gesunden Verstandes, der im frischen Naturleben eine Verjüngung sucht für die Verirrungen und krankhaften Reactionen einer überreizten Cultur. Der exotische Roman Sealfield's ist die Blüthe eines begeisterten Kosmopolitismus, der exotische Roman Gerstäcker's die Frucht eines gesunden Realismus. Andere Erscheinungen, wie die Romane der als gelehrte Schriftstellerin bekannten Talvj (Therese Adelgund Louise Robinson, geb. von Jakob)*), schließen sich an die Schriften von Sealsfield und Gerstäcker an und tragen in größeren oder kleineren Kreisen dazu bei, den Sinn unserer Nation offen zu halten für die großen Erscheinungen des Völkerlebens, kleinlichen und beschränkten Interessen gegenüber, und im Bunde mit den Naturwissenschaften und Reiseschriften jeder Art unseren geistigen Horizont immer mehr zu lichten, während die Philosophie von innen heraus die Denkkraft regelt und die Fülle geistloser Traditionen für immer verscheucht.

Fünfter Abschnitt.

Der Humor in Feuilleton und Roman.

Adolf Glaßbrenner. — Ernst Kossak. — Ludwig Walesrode. — Ludwig Kalisch. — Wilhelm Hauff. — Adalbert Stifter. — Max Waldau. — Eduard Maria Oettinger. — Karl Weisflog. — Karl von Holtei. — Friedrich Wilhelm Hackländer.

„Der Meister vom Stuhl" des deutschen Humor's bleibt Jean Paul Friedrich Richter; denn bis in die neueste Zeit gingen von ihm für alle Mutter- und Töchterlogen die Losungen aus. Nur Heinrich Heine bildete einen humoristischen Gegenpol, an welchem sich Alles ablagerte, was mit der Ironie der Verwesung, mit der Koketterie des Weltschmerzes, mit einem Witze, der über Alles hinaus ist und keine Götter duldet neben sich, in näherer oder entfernterer Verwandtschaft stand. Doch wo der Humor aus den Tiefen des deutschen Gemüthes hervorging, wo er nicht blos auflösend, sondern auch gestaltend wirkte, da bewahrte

*) Heloise (1852); die Auswanderer (2 Bde. 1852).

Jean Paul die Oberhoheit des deutschen Humors, und nicht blos der Humor des politischen Fortschrittes und der politischen Verzweiflung, den Ludwig Börne vertritt, sondern auch Immermann's und Gutzkow's humoristische Romane weisen, so sehr sie mit modernen Elementen versetzt sind und nach stylistischer Klarheit streben, auf diesen humoristischen Stammvater zurück, dessen Originalität und Unnachahmlichkeit keineswegs weitgreifende Einflüsse ausschloß. Die humoristischen Skizzen und Extrablätter Jean Paul's feierten in der jungdeutschen Journalistik, in welcher das Skizzenhafte vorherrschte, in geschmackvoller und modischer Toilette eine wirksame Auferstehung. Neben den Journalen bildete sich nach französischem Vorbilde das Zeitungsfeuilleton, in welchem außer der kritischen Besprechung des Theaters und der Literatur auch dem frei waltenden Humor manche Extratouren verstattet waren. Auch auf diesem Gebiete sind Jean Paul und Heine die tonangebenden humoristischen Mächte, während in den Spalten, die ernsteren Interessen geweiht sind, die verschiedenen Richtungen und Schattirungen der Hegel'schen Philosophie die kritische Dictatur ausüben. Der Humor mußte im Feuilleton der einzelnen Zeitungen und Journale, welche doch mehr oder minder in das Weichbild einer einzelnen Stadt gebannt sind, eine vorwiegend locale Färbung annehmen; ja er gestaltete sich oft ganz als locale Skizze und Localwitz. Den Humor der Wiener Journalistik, der eine starke lyrische Ader hat, haben wir schon bei Gelegenheit der lyrischen Dichtungen erwähnt. Dort suchten wir den Flügelmann der Wiener Humoristen, Moritz Saphir, den Conditor des Jocus, den Verfasser der Devisen, Klatschblätter, Mimosen, Papilloten, Nachtschatten, Nesselblätter, den großen Gebieter des Wortwitzes, den Heros der Polemik, der eine Zeit lang wie ein herausfordernder kritischer Ringer von einer deutschen Hauptstadt zur anderen zog und in den Angelegenheiten der Melpomene und Thalia seine Gegner zu Boden boxte, mit möglichster Schärfe zu individualisiren; dort entwarfen wir ein Bild Castelli's, des Matadors der Wiener Jovialität. Hier ließe sich noch Bäuerle, ein ehrwürdiger Veteran der österreichischen Komik, anreihen, der in einer jahrelangen journalistischen Thätigkeit oft mit volksthümlichem Kernwitze ein meistens wohlwollendes Richteramt verwaltete. Den Mittelpunkt des Wiener Humors bilden die öffentlichen Belustigungen, vor

Allem das Theater; um dies Centrum schießen seine meisten Figurationen an. Daneben wird das Leben der Salons nach den äußerlichen Wandelungen der Mode und der Toilette geschildert. In Bezug auf politische Fragen macht dieser Humor stets Front mit der Regierung, und wenn er einmal auf eigene Faust einige muthwillige Sprünge im Felde gemacht hat, vielleicht weil er schlecht orientirt war, so trauert er dafür bald wieder in Sack und Asche. Der Humor der zweiten süddeutschen Hauptstadt, München, gipfelt im illustrirten Künstlerwitze, dessen Album die „Fliegenden Blätter" sind.

Eine reichere Entwickelung hat der Berliner Humor. Berlin, die improvisirte Königsstadt des märkischen Sandes, ermangelt aller jener Beziehungen des Gemüthes, jener Anregungen, welche eine schöne Natur dem harmonischen inneren Haushalte des Menschen giebt. Vorwaltend in ihr ist der kecke Trotz des Geistes auf seine Kraft, welche einen Mittelpunkt der Intelligenz und des politischen Einflusses in diese farblosen Wüsten gezaubert hat. Unvergessen ist hier das Witz-Symposion des großen Königs, das Asyl, welches er hier den großen Witzbolden der Aufklärung und Freigeisterei geboten, und selbst in den Conventikeln modischer Frömmigkeit kann man mit Callot'scher Phantasie noch bisweilen die Perrücke Voltaire's wackeln sehen. Warum sollte man die Pietät gegen den sarkastischen und kaustischen Ton Friedrich's des Großen verleugnen, da die Erinnerung an Preußen's größte Siege mit ihm verknüpft ist und das gute Preußenschwert von damals mit der gleichen lakonischen Energie sich aussprach, wie der Geist des großen Königs? Diese Elemente sind in Berlin noch immer lebendig. Das Gefühl geistiger Ueberlegenheit durchdringt dort alle Schichten des Volkes; und so wenig gemüthvoll und gewinnend dieser suffisante Ton sein mag, so giebt er doch dem Volkscharakter und der Volksliteratur eine höchst pikante Beimischung. Jeder Berliner Eckensteher ist ein naturwüchsiger Philosoph, ein geborener Hegelianer, der von der Höhe des Begriffes herab die Welt auffaßt, und dem „jeder beliebige Einfall des Geistes" mehr gilt, als das größte und erhabenste Naturschauspiel. Der Vater der modernen humoristischen Berliner Volksliteratur ist ohne Frage Adolf Glaßbrenner, ein Schriftsteller, der sich auch auf höheren Gebieten der Komik, im komischen Epos und Drama, wie wir früher gesehen, mit Glück versucht hat, der

aber den Ton des raisonnirenden Weißbier-Philisters, dieser selbstgenugsamen Reflexion, welche die ganze Welt mit unerreichbarer Sicherheit kritisirt, ebenso glücklich zu treffen, wie zu parodiren weiß. Die Eigenthümlichkeit dieser Komik besteht darin, daß sie vor Nichts Respect hat und denselben absoluten Maßstab mit unerschütterlichem Gleichmuthe an alles Kleine und Große anlegt. Glaßbrenner trat zuerst als komischer Sittenmaler der Berliner Zustände auf in seinen dialogisirten Guckkastenbildern: „Berlin wie es ist — und trinkt". Hier schildert das näselnde und Naserümpfende Berlin sich selbst in den kritischen Glossen, mit denen seine Kinder die ganze Weltgeschichte von Adam und Eva bis auf Louis Philipp begleiten. Der Witz ist oft Wortwitz, oft sachlich schlagend, stets von großer Keckheit und Schärfe. Ein gewisses vorlautes politisches Behaben machte sich schon damals geltend. Als die politische Richtung vorherrschend wurde und alle anderen Interessen verdrängte, da ließ Glaßbrenner seine „humoristischen Volkskalender" durch die deutschen Lande flattern, in denen der Zodiacus der Tagespolitik mit komischen Sternbildern illustrirt, der prophetische Dreifuß mit oft possierlichen, oft ernsten Geberden und bisweilen mit delphischem Glücke bestiegen wurde und eine geschwätzige, witzige Chronik mit bunten, nicht immer harmlosen Glossen die Zeitbegebenheiten begleitete. Der Witz ist selten loyal und conservativ; seine Funken sprühen nur aus der Reibung hervor, und zur Reibung gehört — Bewegung. So standen diese humoristischen Volkskalender im Dienste der Fortschrittspartei. Das Jahr 1848 öffnete die Schleusen des Berliner Witzes, der in einer Sündfluth von Witzblättern, Anschlagzetteln, Annoncen, Theaterpossen, Broschüren hervorfluthete, aus denen zum Theile eine gewisse Oede und Nüchternheit, ein verzweifeltes Effecthaschen, sich selbst Betäuben dem tiefer Blickenden entgegengähnte. Es war der Witz der Masse, nicht harmlos, wie der Wiener Volkswitz, nein, voll gewaltiger Ansprüche, aufsteigende Schaumblasen einer tieferen Gährung, dann aber wieder frivol, indifferent, blasirt, ein jugendlicher Sprößling des Heine'schen, von giftigen Raupen zerfressenen Baumgartens. Mit der Agitation selbst gingen diese ihre Aeußerungen vorüber, und nur ein Witzblatt von gemäßigter Natur, der „Kladderadatsch", behauptete sich unter der Leitung von Dohm, David Kalisch und Löwenstein als Berliner „Punch" und „Chari-

vari". Dies Blatt schaut mit Alles verhöhnender Ironie auf das bunte Treiben der jüngsten Weltgeschichte und schreibt ihre Chronik oft mit schlagendem Witze. Nicht die Revolution von 1848, sondern Heine und Bruno Bauer sind seine Ahnen. Es ist die absolute Kritik, die sich zur Abwechselung volksthümlich und komisch geberdet, als Zwickauer, Müller und Schulze die Thaten der Zeit ironisch auflöst und ihre Helden auf ein so bescheidenes Maß schüchterner Menschlichkeit zurückführt, daß jeder gute Berliner Bürger mit ihnen fraternisiren kann. Ernster, würdiger, an Jean Paul erinnernd durch originelle Bilder und einen auch gemüthliche Motive nicht verschmähenden Humor erscheint Ernst Kossak als der Feuilletonbeherrscher des deutschen Nordens, der mit außerordentlicher Gewandtheit alle Eigenheiten des Berliner Lebens und seiner Pendelschwingungen in der wechselnden Zeitatmosphäre ablauscht und als unermüdlicher Protocollführer des Zeitgeistes und seiner Offenbarungen in der auserwählten Stadt Berlin, als strenger, kunstverständiger Kritiker, besonders auf musikalischem Gebiete eine zwar nur fragmentarische, aber für die Kunst- und Culturgeschichte der Gegenwart nicht unerhebliche Wirksamkeit ausübt.

In Ostpreußen war mit der Thronbesteigung des jetzt regierenden Königs von Preußen eine lebendige politische Bewegung eingetreten, welche ebenfalls einen eigenthümlichen Humor, den Humor des Liberalismus, entwickelte. Dieser Humor hatte nicht die suffisante Ironie, durch welche Heine und ein großer Theil der Berliner Schriftsteller charakterisirt wurde. Er lehnte sich theils an Börne, theils an Jean Paul an und gewann durch die Wärme der politischen Gesinnung, die ihn trug, einen erhebenden Aufschwung. Der Vertreter dieses ostpreußischen Humors ist Ludwig Walesrode, ein Autor von weichem Gemüthe und lebendiger, luxuriöser Phantasie, die in einem etwas spröden und arabeskenreichen Style, mit einer schwer in Fluß zu bringenden Gestaltungskraft dennoch ausnehmend aromatische Blüthen trieb. Selten hat eine fragmentarische humoristische Schrift so großes Aufsehen erregt, wie Ludwig Walesrode's „Glossen und Randzeichnungen zu Texten aus unserer Zeit" (5. Aufl. 1847), welchen sich später die „unterthänigen Reden" (1843) anschlossen. Die constitutionelle Bewegung in Preußen, welche damals von Königsberg ausging, fand in Walesrode

einen humoristischen Rhapsoden, der mit den herausfordernden Geberden eines politischen Gladiators wieder die hingebende Weichheit eines Gefühlsmenschen vereinigte, dem in der publicistischen Arena nicht heimisch zu Muthe ist. Später freilich, als sich die politischen Gegensätze mehr erhitzten, kehrte auch Walesrode mehr die Börne'schen Schärfen seiner Begabung heraus, verleugnete dabei indeß niemals eine ansprechende liebenswürdige Grazie, bis sein Humor unter allzu stürmischen Bewegungen und bitteren Enttäuschungen verstummte. Es war ein Humor der politischen Initiative, dem nur wohl war, so lange er alle Trümpfe der Hoffnung in seinen Händen hielt, und der später nicht mehr den Ton zu treffen verstand, der ihm selbst anmuthendes Behagen bereitet und die Sympathieen der Zeitgenossen verschafft hätte.

In dem westlichen Deutschland hatte der Humor schon eine mehr volksthümliche, thatsächliche Basis in den öffentlichen Carnevalsfesten von Cöln und Mainz mit ihren feierlichen Fastnachtszügen und den bunten Vereinen und Versammlungen der mit der Narrenkappe geschmückten Bundesglieder. Die humoristischen Autoren konnten sich daher an diese Volksfeste anlehnen und borgten die Form der kurzen Rede, des humoristischen Vortrages von den Rednern der Carnevalsvereine. So namentlich Ludwig Kalisch, welcher die „Narrhalla. Mainzer Carnevalszeitung" (6 Bde. 1841—46) herausgab, und in seinen eigenen Werken: „Schlagschatten" (1845), „Shrapnels" (1849) einen ähnlichen Ton anschlug. Die humoristischen Aufsätze von Kalisch behandeln jene volksthümlichen Stoffe, welche seit Rabener's Zeiten der deutschen Satyre geläufig sind. Der Höfling, der Edelmann, der Journalist sind ihre activen und passiven Helden; es kommen Episteln „der Sonne an den Mond" und „des Teufels an seine Großmutter" vor. Der Witz ist vorwiegend Bilderwitz, aber nicht immer von schlagender Kraft, oft schleppend durch gesuchte Contraste und erzwungene Nebeneinanderstellungen, deren Unangemessenheit nicht gerade komisch wirkt. Daneben findet sich indeß auch manche treffende satyrische Wendung, besonders in der Form der eigentlichen Ironie, welche den Tadel in ein anscheinendes Lob verkleidet. Als Repräsentant des schwäbischen Humors, obschon einer früheren Epoche angehörig, mag hier Wilhelm Hauff aus Stuttgart (1802—1827) erwähnt werden, den ein allzu früher Tod

einer viel versprechenden literarischen Wirksamkeit entriß. Hauff war ein heller Kopf; Alles, was er schrieb, hatte Hand und Fuß. Sein Humor hatte einen leichten phantastischen Anflug und war nicht ohne jene ästhetische Vornehmheit, welche in der Vernichtung des süßlichen Clauren ihre größten Triumphe feierte. Ein frischer, studentischer Ton herrschte in den „Mittheilungen aus den Memoiren des Satans" (2 Thle. 1826), in denen sich bereits das anmuthige Darstellungstalent Hauff's aussprach, das er später in historischen Romanen im Style Walter Scott's, in seinem „Lichtenstein" (3 Bde. 1826), dessen Fabel er selbst erfunden, aber auf einem treu gezeichneten historischen Hintergrunde aufgetragen, glänzend documentirte. Die jugendliche Unsicherheit in der Zeichnung und Motivirung, die sich in diesem historischen Romane noch zeigte, konnte in seinen humoristischen und satyrischen Schriften weniger störend wirken. Hier durfte seine lebendige Phantasie und sein graziöser Styl sich freier entwickeln; und wenn sein „Mann im Monde" (2 Thle. 1825) noch dadurch eine schwankende Bedeutung erhält, daß er theils als ein selbstständiger Roman auftritt und durch glückliche Erfindung und gewandte Schürzung des Knotens die Spannung der Leser hervorruft, theils als eine Persiflage der Clauren'schen Manier, so war doch schon seine „Controverspredigt über den Mann im Monde" (1826) ein unzweideutiger und glänzender polemischer Angriff auf den Liebling des Grisettenpublicums, das sich bis in viele höhere Sphären erstreckte, und offenbarte die feinen Schärfen des Hauff'schen Geistes. Auch seine letzte Schrift: „Phantasieen im Bremer Rathskeller" (1827) zeigt die heitere Phantasie dieses Autors im anmuthigsten Lichte und umkränzt mit heiteren Arabesken von Rebenlaub, mit einem humoristisch-bacchantischen Reigen die berühmten „Apostel", denen auch Heine in seinem trunkensten Humor ein geniales Lied zugejauchzt hat.

Wenn sich schon in diesen Skizzen, Feuilleton-Artikeln, selbstständigen Satyren der Einfluß Jean Paul's geltend machte; wenn besonders Humoristen wie Kossak, Walesrode, Kalisch auf ihn hinweisen, so konnte sich der humoristische Roman noch weniger seinem Einflusse entziehen, und die eine oder andere eigenthümliche Seite seines Wesens kam in ihm zur Geltung, obgleich die reifere ästhetische Bildung der Zeit die Jean Paul'schen Unarten des Styles und der Form sich anzueignen verschmähte.

Selbst jene Seite der Naturmalerei, die eigentlich aus dem Gebiete des Humors herausfällt, fand in Adalbert Stifter einen glänzenden Vertreter. Bei Adalbert Stifter vermissen wir freilich jene höhere, begeisterte Naturandacht, deren Hymnen den Menschengeist mit dem All auf's Innigste vermählen. Die Menschen sind ihm nur die Staffage der Landschaft; die Erzählung selbst beruht in seinen „Studien“ (6 Bde. 1844—50) in der Regel auf dürftigen Motiven und wird von keinem geistig bedeutenden Standpunkte getragen. Grundsätze der einfachen Moral oder eine fatalistische Ergebung in das Unvermeidliche bilden die geistigen und sittlichen Anker der Stifter'schen Dichtungen. Die Menschen bewegen sich mit einer steifen, gemalten „Grandezza“, und ein Cyklus von Wand- und Deckengemälden giebt sich uns für eine „Novelle“ aus. Stifter's Helden sind die Steppe, die Wüste, die Haide, der Hochwald; aber in seiner Art und Weise, die Natur zu beseelen, sich mit kindlicher Verwunderung in ihr großes und kleines Leben zu versenken, uns in eine Stimmung zu versetzen, in welcher wir jede ihrer vergänglichsten Erscheinungen, jeden Vogel, jedes Insekt, Alles, was uns sonst alltäglich erscheint, wie ein fremdartiges, bedeutsames Wunder anstaunen, in dieser Schilderung des ganzen stillen Haushaltes der Natur mit sicheren Contouren und glühendem Colorit ist Stifter unübertrefflich; gerade das Stillleben der Empfindung, das von keinen anderen Interessen gestört wird, zaubert uns die Landschaft in seltenem Glanze vor die Seele. Bild reiht sich an Bild, unter dem Sonnenmikroskope seiner Phantasie gewinnt das Kleinste Gestalt und Leben. Man vergleiche die Waldpoesie der Romantiker und ihrer jüngsten Nachzügler mit der Waldpoesie Stifter's — man wird erstaunen über die Wahrheit und Klarheit der Schilderungen dieses Autors, während dort eine phantastische Wunderthäterei in das Naturleben magische Kreise zieht, welche einen ganz anderen Mittelpunkt und andere Radien haben. Freilich geht diese Klarheit des Einzelbildes, die bei Stifter so wohlthuend hervortritt, oft für das größere Gesammtbild verloren, indem die Panoramenmalerei Stifter's sich leicht selbst überbietet und die Phantasie, welche zu sehr von jedem kleinen Bilde in Anspruch genommen wird, sich das Ganze mehr mosaikartig zusammensetzt, als mit einem großen Blicke überschaut. Durch seinen Styl nimmt Stifter unter den österreichischen Prosaikern einen hervor-

ragenden Rang ein; die Bildlichkeit ist bei ihm gleichsam mit organischer Gewalt herausgetrieben; man fühlt die intensive Kraft der Bezeichnung heraus, es ist eine Plastik des Styles, die nirgends in Manier übergeht.

Von allen neueren Autoren erinnert durch seinen geistigen Reichthum, durch seine geniale Frische und Unmittelbarkeit, durch eine glänzende und vielseitige Subjectivität, welche ebenso heimisch ist auf den Höhen des Geistes, wie in den Tiefen der Empfindung, Max Waldau, dessen lyrische Schöpfungen wir bereits früher gewürdigt haben, am meisten an Jean Paul, und zwar nicht an einzelne Seiten dieses Autors, sondern an seine ganze humoristische, weiche und tiefe Weltanschauung. Die Humanität, das Ideal Jean Paul's, ist auch das Max Waldau's; aber sie hat bei ihm eine bestimmtere Färbung gewonnen; sie tritt mehr aus der Heimlichkeit des Gemüthes in die große Welt hinaus; sie verfolgt ausgesprochene Tendenzen der Reform; sie will die Aristokratie durch den Geist, die Demokratie durch die Form humanisiren, die Einseitigkeit der politischen Parteien in einer höheren Idee des Fortschrittes verklärend auflösen. Seine Helden bewegen sich bei allem Radicalismus der Gesinnung in den Formen des Salons, die aber wieder in ihrer geistverlassenen Einseitigkeit von ihnen aufgelöst werden. Sie gehen dabei mit göttlicher Grobheit zu Werke, deren Repräsentant z. B. der genial-dämonische Weigelsdorf ist. Der moderne humane Geist, auf der einen Seite im Kampfe mit dem Vorurtheile, auf der anderen mit der Rohheit und Unbildung, ist der Heros der Waldau'schen Romandichtungen, deren wenig geschlossene Form die Exemtionen des Humors für sich in Anspruch nimmt. Der frei spielende Humor, der sich immer aus der Welt, die er darstellt, wieder in seine eigenen Tiefen zurückzieht, verstattet der Darstellung keine geschlossene Haltung, keine durchgängige sachliche Treue, sondern erhebt sich stets mit freiem Fluge, um sich selbst zu genügen, zu jener Höhe, wo die einzelnen Gestalten nur als winzige Punkte des großen allgemeinen Lebens erscheinen, um sich dann wieder mit aller intensiver Kraft in diese kleinen pulsirenden Punkte des Alls und ihre feinsten erzitternden Lebensregungen zu versenken. Dieser Jean Paul'sche Humor beruht auf der Intuition des Gemüthes, welcher die Welt durchsichtig ist, und die sich an ihren Formen und Ecken nicht stößt. Bei Jean Paul war sie so gewaltig, daß sie zur vollkommenen Gleichgil-

tigkeit gegen die Gestalt wurde; bei Waldau hebt sie den objectiven Weltsinn und den ästhetischen Formensinn nicht auf, wie dies vom Dichter der „Cordula" und „Rahab", der sich ja auch dem künstlerischen Maße gefügt hat, nicht anders zu erwarten ist. Noch weniger ist der Humor Waldau's ironisch eitel, wie der Humor der Romantiker, von jener Ohnmacht, von jenem Unglauben der Gestaltung, welcher die ganze Welt nur als einen Maskenscherz betrachtet und im Schaffen schon sich der Vernichtung freut, welche diese spielende Allmacht des Geistes noch glänzender bekundet. Waldau's Gestalten haben ein selbstständiges Leben; er zeichnet und schildert bei aller kühnen Ungebundenheit doch mit großer Hingabe an die Personen und Sachen, die er charakterisirt, und vor haltlosen Luftsprüngen der Phantasie schützt ihn schon die Bestimmtheit und Gediegenheit seiner Tendenz. Vorherrschend ist indeß auch bei ihm ein tiefes und weiches, oft ahnungsvoll erregtes Gemüth, dem eine im Glänzenden und oft im Absonderlichen schwelgende Phantasie reiche Farben leiht. Auch der Styl Waldau's entfaltet eine glänzende Pracht; er ist bald üppig ausgebreitet, bald weich sich anschmiegend, bald scharf und schlagend in seinen Bezeichnungen, nur hin und wieder von einer etwas gewaltthätigen Neuerungssucht in Wortbildungen, durch die er einen manierirten Anstrich gewinnt.

Das größte Album des Waldau'schen Humors ist sein bekanntestes Werk: „Nach der Natur" (3 Bde. 1850), in welchem der dreiundzwanzigjährige Jüngling besonders in den zahlreichen Skizzen, Glossen und Arabesken, welche sich um den Rahmen der einfachen Handlung schmiegen, eine so vielseitige und reiche Bildung an den Tag gelegt, daß man allgemein einen älteren, reifen, vielerfahrenen Mann für den Verfasser dieses Jugendwerkes hielt. Es sprach sich darin oft ein so kaustischer und zugeknöpfter Humor aus, daß man wohl auch deshalb berechtigt war, auf einen älteren Sonderling zu schließen, der, durch seine Lebenserfahrungen in eine herbe, fremde Stimmung versetzt, einen Theil von ihrem reichen Schatze in diesem Werke niederlegte. Der Faden der Handlung selbst war ohne alle Ansprüche, bei den Lesern in künstlicher Weise Spannung hervorzurufen, geschürzt, der Schluß in verletzender Weise gewaltsam — möglich, daß der Dichter auch hier „nach der Natur" gezeichnet hat! Diese Zeichnungen „nach der Natur" lassen sich überhaupt

schwer in irgend einer ästhetischen Kategorie unterbringen; es sind Fresken und Arabesken, Landschafts- und Sittenmalereien, Genre- und Salonbilder, Reflexionen, Kritiken, Charakterportraits — nur der rothe Faden des Humors hält die flatternden Blätter zusammen. Das eigentlich schöpferische Talent des Dichters offenbart sich am meisten in der Charakterzeichnung: Weigelsdorf, Plessenberg, Stein, Felix Halden, Maria sind fein schattirte Charakterbilder, Menschen mit den feinsten geistigen Fühlfäden, aber freilich ohne naive Thatkraft. Eine mehr subjective Spiegelung, als objective Bethätigung des Charakters erinnert an die Jean Paul'sche Darstellungsweise, indem eine ästhetische Reflexion über das Leben und die Welt im Vordergrunde steht. Die Welt- und Menschenkenntniß des Autors wuchert mehr in Sentenzen, als sie aus der Handlungsweise der Charaktere selbst hervorgeht. Wo es dagegen eine Charakteristik des ganzen Volkslebens und aller seiner provinziellen Eigenthümlichkeiten gilt, da zeigt Waldau wieder eine an englische und nordamerikanische Muster erinnernde realistische Tüchtigkeit der Zeichnung. Frisch, ohne alle Sentimentalität und Zimperlichkeit, mit der ruhigen Klarheit und dem gewandten Humor eines Washington Irving entwirft Waldau seine schlesischen Sittenschilderungen und führt uns in das oberschlesische Volsleben und seine bunten, zum Theile kläglichen Zustände ein. Der Gutsherr, der Beamte, „der Hofegärtner", der ganze Verkehr zwischen den einzelnen Klassen der Gesellschaft, der Helotismus der Massen, die Tragödieen ihrer Noth, die Bildungs- und Besserungsversuche, die sich oft in naiver Weise kreuzen und entgegenarbeiten, werden uns in geeigneten Typen vorgeführt, während die Darstellung einzelner humoristischer Genrebilder, wie z. B. des gutsherrlichen Lebens in dem sogenannten „Wasserpolen", unwiderstehlich auf die Lachnerven wirkt. Auch die oberschlesischen Dorfgeschichten, die Max Waldau in der sorgfältig überarbeiteten zweiten Auflage aus dem dritten Bande, wo sie nur eine ungehörige Reminiscenz an den zweiten waren, in diesen selbst verwiesen hat, zeichnen sich durch die unverfälschte Schilderung stark naturwüchsiger Zustände aus und haben hin und wieder einen cynischen Beigeschmack, ohne in „die Jauchenpoesie" eines Jeremias Gotthelf zu verfallen. Der zweite Roman Max Waldau's: „Aus der Junkerwelt" (2 Bde. 1850) hat die Theilnahme des Publicums nicht in gleichem Maße erregt,

wie sein erstes Werk, obschon er ihm an geistiger Tiefe nicht nachsteht und die Handlung sogar einen mehr zusammenhängenden Gang nimmt; aber die Form des Ganzen ist zu sichtlich der Jean Paul'schen nachgebildet, und die ausführlichen selbstständigen Extrablätter, diese bezuglosen Abhandlungen des Humors, die sich willkürlich auf's Breiteste in die Erzählung hineinschieben und nicht mit dem einzelnen Factum, sondern nur mit dem Grundgedanken des Ganzen in Zusammenhang stehen, sind unwillkommene Hemmnisse für den Stoff suchenden Leser. Freilich gewinnt der Verfasser durch diese „Prellsteine", wie er selbst sie nennt, für die übrige Erzählung einen unangefochtenen und geschlossenen Gang; er isolirt gleichsam seine Reflexionen zu einem selbstständigen humoristischen Chorus und läßt sie nicht in die Handlung mit hineinspielen. Auch ist ihr Inhalt bedeutend genug; denn es gilt, in diesen oft dithyrambischen Parabasen die Verlogenheit der socialen Zustände, das Schönthun mit leeren Begriffen, das Prahlen mit unbegründeten Vorurtheilen zu geißeln; es gilt, nicht blos die Gesellschaft, sondern auch den Menschen auf eine physiologische Basis zurückzuführen, ohne indeß der Naturbestimmtheit einen fatalistischen Einfluß einzuräumen. Dennoch gewährt das Zurückprallen von diesen humoristischen Einschiebseln kein harmonisches Gefühl, und man lenkt immer wieder nur mit Mühe in die verlassenen Bahnen der Erzählung ein, wo das Interesse für die Helden des Romanes stets von Neuem angefacht werden muß. Einer dieser Helden leidet an einem organischen Herzfehler, der in seinen pathologischen Einwirkungen auf den Charakter mit großer Wahrheit geschildert wird. Litt doch der Dichter selbst an einer solchen Hypertrophie des Herzens, obwohl ihn ein nervöses Fieber, der für Oberschlesien so verhängnißvolle Typhus, in der Blüthe seiner Jahre dahinraffte, in einer Fülle von Plänen und Anfängen, in jener unsteten Seligkeit einer unentschlossenen poetischen Schwelgerei, der immer neue, immer glänzendere Stoffe vor die Seele treten, und die sich fortwährend so überbietet, daß sie zuzuschlagen vergißt. Die krankhafte und hastige Beweglichkeit Max Waldau's gerade in seinen letzten Lebensjahren, die unvergleichliche Selbstvergessenheit, mit welcher er sich für die Arbeiten Anderer, mochten es nun Freunde oder Fremde sein, die eben durch sie zu seinen Freunden wurden, entzückte, sie, wo es gewünscht wurde, besserte und durcharbeitete, mit Motto's versah

und in Kritiken verfocht, die consequente Durchführung des Goethe'schen Wahlspruches: „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut" haben dem jungen Dichter leider nicht vergönnt, die poetischen Früchte jahrelanger Studien zu ernten und seinen großen historischen Roman: „Der Jongleur" zu vollenden, der nicht nur für die Entwickelung des Dichters selbst als ein vollkommen objectives Werk, sondern auch durch den Geist, der es beseelt hätte, durch die geniale Auffassung der Sirventen schleudernden Troubadours und des großen Kampfes der schönen Provence gegen weltliche und geistliche Tyrannei auf diesem Gebiete Epoche machend gewesen wäre. Die polyhistorische Seite Jean Paul's, die bei dem kenntnißreichen Waldau ebenfalls vertreten war, fand eine eigenthümliche Ausbildung in Eduard Maria Oettinger aus Breslau (geb. 1808), der als Redacteur des „Eulenspiegel in Berlin", des „Postillon", der „Stafette" und besonders des „Charivari" in Leipzig eine langjährige literarische Wirksamkeit ausgeübt und neuerdings auf bibliographischem Gebiete Ausgezeichnetes und Anerkanntes geleistet hat. Dieser humoristische Autor hat von der vornehmeren deutschen Kritik nicht die verdiente Würdigung erfahren, weil er allerdings keine Ideeen in seine Werke hineinarbeitet und sich um die künstlerische Architektonik nicht bekümmert. Man vergißt aber dabei, daß seine Schriften in geistvoller Weise unterhalten, indem sie nicht nur in einem leichten pikanten Style abgefaßt sind, sondern auch ein literarisches Curiositätencabinet bilden, in welches eine Fülle von Notizen, von Anekdoten, von biographischen Illustrationen aller Art allerdings oft in lockerer und äußerlicher Weise hineingearbeitet ist. Er übertrifft an diesem Reichthume noch bei Weitem den Verfasser des Demokritos, Julius Weber, der auf diesem Gebiete sein nächster Vorgänger ist. Auch besitzt er eine reiche, erfinderische Phantasie, welche oft warm und lebendig schildert, besonders aber in pikanten Contrasten zu zeichnen versteht. Der geistige Mittelpunkt aller seiner Schriften ist ein Epikureismus, dem er in den Memoiren eines Epikuräers: „Onkel Zebra" (3 Bde. 1842—47) ein mit vielen humoristischen Arabesken und Reliefs bekleidetes Denkmal gesetzt hat. Diese im Ganzen formlose Notizensammlung, welche viel gänzlich rohes und unverarbeitetes Material bietet, enthält einzelne vortrefflich erzählte Anekdoten, in denen wir die feine Laune einzelner neuerer französischer Autoren besonders in der pikanten

Steigerung der Darstellung wiederfinden. Ueber dem Ganzen schwebt die behagliche Stimmung, die uns nach einem heiteren Symposion erfüllt, und das ganze Menschenleben erscheint wie ein gut besetzter Tisch mit mancherlei köstlichen Gerichten. Einen berühmten Helden des Epikureismus, einen Verehrer von Austern, Delicatessen, Primadonnen, den Componisten „Rossini" (2 Bde. 3. Aufl. 1851), hat Oettinger in einem seiner besten Romane geschildert, in welchem er uns das harmlose Leben, Träumen, Genießen und Componiren des genialen italienischen Tondichters bis zu seiner jüngsten Versteinerung in Bologna, wo er Geldspeculationen treibt und den Fischmarkt kauft und verpachtet, in höchst humoristischer Weise vorführt. Er unterbricht den Faden der Erzählung durch mancherlei kunsthistorische Glossen, die einen Schatz willkommener, oft mühsam gesammelter Kenntnisse bieten. Der Witz Oettinger's ist immer charakteristisch; er ist die geistige Nothwehr dieses Autors gegen die Ueberhäufung mit all' diesem sonderbaren Materiale, dem gegenüber er durch freies Spiel seine geistige Selbstherrlichkeit wahrt, um nicht in eine trockene Notizenkrämerei zu verfallen. Eine Masse geschichtlicher Denkwürdigkeiten, handlich zugeschnitten und schmackhaft gewürzt, enthalten die Jahrgänge des „Narrenalmanachs", in welchem besonders die Novelle: „Ein Dolch" (1850) durch zahlreiche spannende Mittheilungen aus der französischen Revolution interessirt. Ebenso sind „Sophie Arnould" (2 Bde. 1847) und „Potsdam und Sans-Souci" (3 Bde. 1848) Charaktergemälde aus dem vorigen Jahrhunderte, in denen Oettinger die Memoiren des französischen Schauspieles und des preußischen Königthums bis in ihre verborgensten Traditionen und unscheinbarsten Anmerkungen zu Nutz' und Frommen seiner Leser ausgeräumt und in pikanter Weise verwerthet hat. Den meisten poetischen Werth haben seine „Venezianischen Nächte" (2 Bde. 2. Aufl. 1851), in denen Oettinger's Phantasie den keuschesten und gehaltensten Reiz und Schwung bewährt. Auch sein neuester Roman: „König Jérôme Napoleon und sein Capri" (3 Bde. 1852) enthält vortreffliche Einzelnheiten, hin und wieder von größerer psychologischer Feinheit, als wir bei diesem Autor zu finden gewöhnt sind, obwohl der durchgängige frivole und spielende Ton, der vor derben Cynismen und Obscönitäten nicht zurückbebt, die ernsteren Partieen des Werkes in eine ungünstige Beleuch-

tung stellt. Dagegen bewährt es sich auch hier, daß, wer die Weltgeschichte im „Schlafrock" und „Unterrock", in ihrem epikureischen Gebahren kennen lernen will, bei Oettinger in die Lehre gehen muß, was dem deutschen Idealismus mit seinen riesigen geistigen Gesichtspunkten und abstracten Griffen in's Allgemeine und „in's Leere" um so förderlicher wäre, als diese gewaltthätigen Constructionen oft auf einer Unkenntniß der Einzelnheiten beruhen und durch die „Specialität" leicht erschüttert werden können.

Ein Seitenschößling des Hoffmann'schen Humors begegnet uns in den „Phantasiestücken und Historien"*) von Karl Weisflog aus Sagan (1770—1828), welcher wie sein Vorbild, der Dichter des Klein-Zaches, als preußischer Beamter lebte und starb. Weisflog hat nicht jene excentrische und dämonische Kraft, durch welche Hoffmann seine Schöpfungen bis zur Glühhitze erwärmte; seine Menschlein und Geisterlein haben etwas weich Schwärmerisches, und seine phantastischen Gestalten muthen uns seltsam freundlich an. Es sind nicht Phantasiestücke mit „Brillantfeuer, Leuchtkugeln, Schwanzracketen, Kanonenschlägen und Dampf und Nebel"; es sind aus dem tiefen Grunde des Gemüthes emporblühende Phantasieen, ohne alles Unheimliche, Bittere und Grimmige. Der Privatschreiber Jeremias Kätzlein spricht es in seinem einleitenden Briefe an den Kammergerichtsrath Hoffmann in Dschinistan selbst aus, worin der Unterschied zwischen den Humoresken Hoffmann's und Weisflog's besteht. Bei diesem „tritt Alles möglichst heiter, mild und wohlwollend hervor; das klare Bewußtsein geht nie unter in grauenvoller geistiger Vernichtung; der Spaß neckt und zwickt zwar, aber niemals bis zum wirklichen Schmerze, und Jedermann muß wohl mitlachen, dabei aber auch die Thräne der Wehmuth weinen, daß all' dieses Fröhliche nur der kurze Silberblick eines Lebens voll menschlicher Unvollkommenheiten und Erdensorgen ist." In der That athmen einzelne Humoresken, wie „der Pudelmütze sechs und zwanzigstes Geburtsfest", eine so harmlose Heiterkeit des Phantasiespieles, wie sie für Hoffmann stets unerreichbar blieb. Dagegen treten die Geisterlein Weisflog's, wie „der Zwiebelköpig Eps", nicht mit jener dämonischen Maje-

*) 12 Thle. 1839.

stät auf, die uns bei Hoffmann fesselt und an ihre seltsamsten Voraussetzungen glauben läßt; sie sind schon mehr aus der Botanisirbüchse der romantischen Epigonen entsprungen und Genossen von Roquette's „Waldmeister" und den anderen kräuterduftigen Kindern der jüngsten Blumenpoeten, destillirte Naturgeisterchen, keine wildfremden, doch magisch bannenden Urgebilde der Phantasie. Wir könnten hier noch die Humoresken von Theodor von Kobbe, Herrmann Schiff's drastisch-komische Novellen, von denen sich „Schief-Levinche" durch eine treffliche Darstellung des jüdischen Lebens auszeichnet, die heiteren Bilder von Laun, Prätzel u. A., Adolf's von Tschabuschnigg launig-spaßhafte humoristische Novellen und Romane*), des geistreichen Hermann Marggraf „Johannes Mackel" (2 Bde. 1841) u. A. erwähnen; wir könnten auf die Schriften von Bogumil Goltz**) näher eingehen, in denen sich eine bedeutende, aber in schönseliger Innerlichkeit verhauste Natur ausspricht, deren schneidende Polemik gegen die Verstandesrichtung der Zeit und ihre culturhistorischen Größen aus einem einseitigen, aber tiefen Gemüthsleben hervorbricht und durch die kernhafte Originalität des Ausdruckes fesselt; doch wird es für die Zwecke dieses Werkes genügen, noch zwei Autoren anzuführen, in denen sich der deutsche Humor schon mehr an den modern englischen Mustern eines Dickens und Thackeray heranbildet und, ohne den Reichthum des deutschen Gemüthes zu verleugnen, doch mit realistischer Tüchtigkeit die Verhältnisse des Lebens ausmalt: Karl von Holtei und Friedrich Wilhelm Hackländer.

Wir haben den Veteranen des fahrenden Literatenthums schon bei Gelegenheit seiner lyrischen und dramatischen Leistungen gewürdigt; hier, auf dem Gebiete des Romanes fand er Gelegenheit, die Fülle seiner Lebenserfahrungen in bequemer Breite zu entwickeln und seine Plaudereien, die er bereits in seiner Selbstbiographie mit zwanglosem Behagen ausgesponnen, in eine etwas festere und zusammenhängendere Form zu gießen. Karl von Holtei ist unsere literarische Wanderratte; er vertritt die Poesie der umherziehenden Künstler und Handwerker, die Sehnsucht in die

*) Ironie des Lebens (2 Bde. 1842); der moderne Eulenspiegel (2 Bde. 1846).
**) Buch der Kindheit (1847); Ein Jugendleben. Biographisches Idyll aus Westpreußen (3 Bde. 1852).

blaue Ferne, die kleinen Abenteuer des Reise- und Wirthshauslebens und weiß aus dem Reichthume des Selbsterlebten die pikantesten Anekdoten und drolligsten Historien in den Gang seiner Romane zu verweben. Seine Muse ist nicht gerade keusch und zimperlich, aber auch ohne Frivolität; denn sie sucht zwar die sittlichen Dissonanzen auf, ruht aber doch mit Behagen auf einem volltönenden sittlichen Accorde aus. Sein Styl ist der Styl gesellschaftlicher Unterhaltung, nicht immer rein und säuberlich, selten gehoben und hinreißend, aber stets fließend, lebendig, sachlich bezeichnend und interessirend. Die Poesie des Stilllebens, die warme, deutsche Idylle, begrüßt uns oft mit ihrem ganzen Zauber, und zwar um so eigenthümlicher, je mehr der Dichter sie in ungewöhnliche Verhältnisse verlegt. „Die Vagabunden" (4 Bde. 1852) behandeln das künstlerische Proletariat, der letzte Roman: „Ein Schneider" (3 Bde. 1854) das Leben des Handwerkers. Beide sind Volksromane, aus dem Volksleben ohne ängstliche Tendenzen und Principien frisch herausgeschrieben; doch „die Vagabunden" haben den größeren Reiz eines bunt bewegten Lebens voraus; sie sind kecker und doch minder anstößig; sie führen uns in originelle Lebenskreise, die wohl schon hier und dort von unseren Romanautoren berührt, niemals aber so in ihrer ganzen reizvollen Mannigfaltigkeit erschöpft worden sind. Das Völkchen „der Schaubuden", der Menagerieen, der Kunstreiterarenen, der Wachsfigurencabinette läßt uns in die Geheimnisse seiner bunten Welt blicken; der Taschenspieler, der Jongleur, der Puppenspieler, der Riese außer Diensten, der jetzt Zwerge zur Schau umherführt, die sonderbarsten Gestalten bilden einen Rahmen von Arabesken um das Bild des Helden selbst, der als ein neuer Wilhelm Meister seine Lehr- und Wanderjahre und einen Bildungscursus der Liebe in diesen niederen Sphären der künstlerischen Production durchmacht. Von höheren künstlerischen Gestalten ragen nur Ludwig Devrient und Paganini aus diesem Getümmel der Liliputer hervor. Wenn wir zugeben müssen, daß die Erfindung dieses Romanes vortrefflich und spannend ist, daß im betäubenden Lärmen des ganzen abenteuerlichen Treibens doch nicht die Accorde des Gemüthes verhallen, sondern oft in weicher und zauberischer Weise austönen, daß Alles klar und lebendig, frisch und scharf vor uns hintritt und jedes einzelne Bild nur dazu dient, das ganze Gemälde des Vagabundenthums zu vollen-

den, kurz, daß Holtei hier die Quintessenz seines Lebens, Dichtens und Trachtens zusammengedrängt hat, so räumen wir damit diesem Romane eine ebenso hervorragende, wie eigenthümliche Stellung unter den Werken der Zeitgenossen ein, indem frische Anschaulichkeit ohne aufdringliche Breite und munterer Humor ohne ermüdende Abschweifungen uns gern die unleugbare Flüchtigkeit der Darstellung übersehen lassen. Mehr tritt dieser Fehler und daneben eine gewisse Hinneigung zum Trivialen in dem Romane: „Ein Schneider" hervor, indem Holtei hier die Poesie des Handwerkerthumes nicht rein gehalten, sondern durch die Ausnahmeverhältnisse, in die er seinen Helden bringt, mit fremden Elementen verfälscht hat. Die Frische der Schilderung und ein gesunder Humor verleugnen sich auch hier nicht; aber das Wohlgefallen, mit welchem der Verfasser bei anstößigen Situationen verweilt, die Wiederholungen gewaltthätiger Liebesscenen machen einen mißlichen Eindruck, den die naive Abenteuerfülle „der Vagabunden" trotz ihrer wenig legitimen Amoretten nicht hervorbrachte. Barteloni, Zachäus und die anderen Charaktere im „Schneider" sind zwar mit Consequenz durchgeführt; doch fehlt ihnen ein gewisser poetischer Reiz; es ist das unveredelte derbe Leben ohne alle humoristische Spiegelung. Bedeutender ist „Christian Lammfell" (5 Bde. 1853), ein Roman, in welchem Holtei's Muse ihre ernsten, weihevollsten Saiten ertönen läßt und uns zugleich Tiefen des Gemüthes enthüllt, die uns mächtig ergreifen. Was Holtei vor Anderen auszeichnet, und was ihm bei größerer künstlerischer Beschränkung einen hervorragenden Rang unter den deutschen Romanautoren verbürgen würde, das ist seine Genialität im „Naiven", die schlagende Darstellung der Empfindungsweise einfacher Gemüther, naiv-edler Naturen. Es ist bewundernswerth, mit wie einfachen Mitteln oft im „Christian Lammfell" ein großer Eindruck erzielt wird, wie einzelne Aeußerungen und Schilderungen gerade durch ihre schlichte, treuherzige Wahrheit überraschend wirken! Gern nimmt man viele Ergüsse einer wenig Maß haltenden Geschwätzigkeit mit in den Kauf, denn es überwiegt die Fülle gemüthvoller, humoristisch ansprechender Plaudereien, die zugleich dem Charakter des Helden, z. B. des alten Husaren Lammfell und des Magisters Rätel, angemessen sind. Das provinzielle schlesische Gepräge, das den Charakteren und der ganzen Diction aufgedrückt ist,

giebt der Darstellung größere Bestimmtheit, Originalität und Volksthümlichkeit und läßt die reiche Gemüthswelt in bunteren Farben spielen. Die Handlung geht durch drei Generationen hindurch, ohne sonderlichen Reichthum an neuen Motiven, aber stets belebt durch einen warmen Humor, einen Humor des Herzens, bei dem man die blendenden geistigen Lichter kaum vermißt. Der Charakter des Helden selbst, welcher dem modernen Ungenügen und autonomischen Trotze in seiner kindlichen Zufriedenheit und unerschütterlichen Duldsamkeit schroff gegenübersteht, ist mit meisterhafter Consequenz durchgeführt, eine der reinsten und wolkenlosesten Naturen, welche die deutsche Romanliteratur aufzuweisen hat. In dieser Beziehung ist besonders Lammfell's Briefwechsel mit dem alten Magister Rätel classisch zu nennen.

Ein anderer Autor, Friedrich Wilhelm Hackländer aus Burtscheid bei Aachen (geb. 1816), den wir bereits als Lustspieldichter erwähnt haben, zeichnet sich ebenfalls durch einen naiven Humor aus, der seinen deutschen Charakter behauptet, wenn man ihm auch anmerkt, daß er bei Dickens in die Schule gegangen ist. In der That erinnert Hackländer von allen deutschen Schriftstellern am meisten an diesen englischen Autor. Von Holtei unterscheidet sich Hackländer durch eine mehr objective, künstlerische Haltung, während Holtei's naturwüchsige Darstellungsweise immerfort mit den vollsten Segeln des Gemüthes fährt. Bei Holtei tritt die innere, bei Hackländer die äußere Welt mehr in den Vordergrund. Hackländer ist ein vortrefflicher Genre- und Sittenmaler, immer graziös, immer voll Anstand, auch wo er die niedrigsten Lebensgebiete, die bedenklichsten Situationen berührt. In der Technik des Romanes hat er eine größere Meisterschaft, als Holtei, der die Handlung frischweg wie ein Stromgott aus seiner Urne gießt, während Hackländer auf ihre künstlerische Verschlingung, auf geschickte Beleuchtung und Draperie, auf wohl vorbereitete Ueberraschungen große Sorgfalt verwendet. Beide sind sich indeß darin verwandt, daß ihr Humor niemals in dem einzelnen Lebensbilde, das sie uns vorführen, ohne Rest aufgeht, sondern daß die ganze Tiefe der Natur und des Lebens der Grund ist, aus dem er emportaucht; dort bei Holtei mit religiösem Anfluge, mit warmer Gottergebenheit, mit rührenden elegischen oder idyllischen Anklängen, hier bei Hackländer mit jener modernen Humanität,

welche mit beißendem Spotte die Lüge gesellschaftlicher Formen geißelt, aber den echten Kern des Menschlichen in allen Ständen, in allen Gestalten verklärt. Hackländer's Naturschilderungen sind von großer Lieblichkeit; seine Sittenschilderungen athmen kernigen Humor und jenes Wohlwollen, das um die Lippen eines Dickens spielt, wenn er uns irgend ein sonderbares Product unserer modernen Zustände in seinem humoristischen Zauberspiegel vorführt. Unsere meisten Romanautoren haben eine akademische Bildungsschule durchgemacht, die für die ideelle Bereicherung des Geistes günstiger ist, als für die Auffassung praktischer Lebensverhältnisse. Das Auftreten von Schriftstellern, denen zwar diese Durchbildung fehlt, die sich aber in den verschiedensten Kreisen praktischer Thätigkeit bewegt haben, bringt stets einen Hauch von Frische und Unmittelbarkeit mit sich, der in der Literatur wohlthuend berührt. Von Hackländer weiß man, daß er sowohl in kaufmännischen, als militairischen Verhältnissen gelebt, daß er eine Reise nach dem Orient gemacht, daß er längere Zeit als Sekretair des Königes von Württemberg thätig gewesen, daß er den italienischen Feldzug Radetzky's mitgemacht und im preußischen Hauptquartiere der Einnahme von Rastatt beigewohnt hat. Da ihm vorzugsweise das eigene Erlebniß die Feder in die Hand gab, so haben auch seine meisten humoristischen Schriften einen autobiographischen Charakter. Seine kaufmännischen Erfahrungen spiegeln sich in „Handel und Wandel" (2 Bde. 1850) in einer oft ergötzlichen Weise; Skizzen aus seinem Casernenleben finden wir in „dem Soldatenleben im Frieden" (1844) und in den „Wachtstubenabenteuern" (1845), während „die Bilder aus dem Soldatenleben im Kriege" (2 Bde. 1849—50) Scenen aus jener bewegten Epoche der neuesten Zeit geben, welcher als Zuschauer beizuwohnen dem Verfasser bei einigen ihrer entscheidendsten Krisen vergönnt war. Er bewegt sich hier auf einem Gebiete mit den militairischen Touristen der Neuzeit, einem Julius von Wickede und Wilhelm von Rhaden, aber während es diesen mehr auf die geschichtlich oder statistisch treue Darstellung der Ereignisse und Verhältnisse ankommt, wenn sie dieselben auch hin und wieder mit humoristischen Elementen würzen, so ist bei Hackländer das Künstlerische einer humoristischen Genremalerei diejenige Seite, auf welche das größte Gewicht zu legen ist.

In der That herrscht in allen diesen Schriften eine gesunde Auffassung und Beobachtung, die Kunst, dem unscheinbarsten Ereignisse eine glückliche Seite abzugewinnen, auf der es in humoristischen Farben schillert und das Gemüth heiter anmuthet, ein Reichthum an gut verwertheten Anekdoten, anschaulichen Schilderungen und treffenden Charakterzügen. Der Humor giebt seinen Helden die geistige Freiheit, mit welcher sie über den beschränkten Verhältnissen stehen und die sich ohne aufdringliche Reflexionen in der Haltung des Ganzen ausspricht. Alle diese Vorzüge befähigten Hackländer ohne Frage, größere Romane zu schaffen, die indeß nicht blos eine Mosaik von Genrebildern darstellten, wenn auch das genrebildliche Element in ihnen vorwog, sondern auch Reichthum an Erfindung an den Tag legten und die einzelnen Skizzen an einen Faden spannender Erzählung reihten. Selbst ein träumerisches und grotesk-phantastisches Element kam zur Geltung; poetische Stimmungen tönten harmonisch aus, und in sanft geschweiften Linien und Arabesken schwebte ein sinniger Geist um die starren Formen der äußeren Welt. Zwar konnte man z. B. in den „namenlosen Geschichten" (3 Bde. 1851) keine tiefere Idee entdecken, welche aus der sonst gut erfundenen Fabel uns als Trägerin des Ganzen entgegengetreten wäre; doch dafür entschädigte in reichem Maße die Fülle köstlicher Einzelnheiten, die treffliche Zeichnung des socialen Lebens in seiner „ständischen" Sonderung, der aristokratischen und bürgerlichen Kreise, der Hof- und Theaterverhältnisse. Welche ansprechenden Bilder, die sich nur nach Cruikshank's Bleistift sehnen, sind der Stadtrath Schwämle, die Honoratiorentochter, der Schneider Dubel, der Doktor Stechmaier, dessen erstes theatralisches Debüt mit außerordentlicher humoristischer Meisterschaft geschildert ist, der schielende Gevatter, der neue General-Intendant! Ueberall begegnen wir dem Manne von Welt, der seine Helden nirgends gegen die passende Form verstoßen läßt, der einen Marstall mit so genauer Kenntniß schildert, wie die Requisitenkammer eines Theaters, und seine hippologischen und architektonischen Passionen zu Nutz und Frommen des Lesepublicums zu verwerthen weiß. Ebenso großes Lob verdient der sittliche und versöhnliche Geist, der die Ereignisse zu harmonischer Lösung verknüpft. Wenn wir in diesem Romane noch einen belebenden Grundgedanken vermissen, so zeigt uns Hackländer's neuestes Werk: „Europäisches Sclaven-

leben" (4 Bde. 1854), daß der Autor auch nach dieser Seite hin in fortschreitender Entwickelung begriffen ist, indem hier das gegenseitige Abhängigkeitsverhältniß, das, in unserer modernen Cultur begründet, durch alle Stände hindurchgeht, in größtentheils köstlichen Skizzen dargestellt ist.

Mit diesen Betrachtungen über den neuen Roman schließen wir den Ueberblick über die Entwickelung unserer Nationalliteratur in diesem Jahrhunderte, nicht ohne die Hoffnung, daß, wer mit unparteiischem und wohlwollendem Geiste unsere Darstellung verfolgt hat, der es nicht auf kritische Rechthaberei, sondern auf unparteiische Charakteristik der literarischen Erscheinungen, auf die thatsächliche Feststellung unserer modernen Literaturschätze ankam, jene pessimistische Auffassung nicht theilen wird, welche von einem „Verfalle" unserer Literatur fabelt und, wo sie sich mit anscheinender kritischer Unfehlbarkeit vordrängt, nur dazu dient, unsere schaffenden Talente zu entmuthigen und die Theilnahme einer nach so vielen Richtungen hin thätigen Zeit von der literarischen Production abzulenken. Wer unsere Nationalliteratur verurtheilt, verurtheilt die Nation selbst; — wir aber glauben an ihre freudige Entwickelung und haben die Actenstücke zu derselben auf literarischem Gebiete so treu und erschöpfend wie möglich gesammelt.



Alphabetisches Register.

Druck von Robert Nischkowsky in Breslau.















